سه رسالهٔ موسیقی قدیم ایران

رسالهٔ نجم الدین کوکبی بخارایی

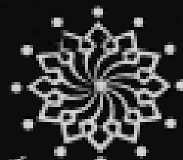
رسالهٔ عبدالرحمن بن سیف غزنوی

مؤلفی گمنام در موسیقی دوازده مقام و منظومه‌ای در موسیقی

شش مقام ماوراءالنهر

به کوشش

دکتر منصوره ثابت زاده



انجمن آثار و مفاخر فرهنگی

۱۳۹۹

سه رسالهٔ موسیقی قدیم ایران

● به کوشش: منصوره ثابت‌زاده	● ناظر فنی چاپ: کیانوش بیرون‌وند
● صفحه‌آرا: علی اکبر حکم‌آبادی	● لیتوگرافی چاپ و صحافی: فرشیوه
● نوبت چاپ: دوم ۱۳۹۹	● شمارگان: ۵۰۰ جلد
● شابک: ۶ - ۱۰-۷۸۷۴-۹۶۴-۹۷۸	



خیابان ولی‌عصر (عج)، پل امیربهادر، خیابان سرلشکر بشیری،
شمارهٔ ۷۱، تلفن: ۳ ـ۵۵۳۷۴۵۳۱
دفتر فروش: خیابان انقلاب، بین خیابان ابوریحان و خیابان دانشگاه،
ساختمان فروردین، طبقهٔ چهارم، واحد ۱۴، تلفن: ۶۶۴۰۹۱۰۱
www. anjom. ir   Info@anjom. ir

فهرست

طلیعه

نالهٔ سرنا و تهدید دهل
چیزکی مانَد بدان ناقور کل
پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها
از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخست این که خلق
می‌سرایندش به طنبور و به حلق
مؤمنان گویند کز آثار بهشت
نغز گردانید هر آواز زشت

(*مثنوی*، دفتر اول)

در تقسیم‌بندی علوم از منظر یونانیان، موسیقی از اجزاء فلسفهٔ وسطی محسوب و در کنار علومی دیگر چون حساب، هندسه و نجوم قرار گرفت. این هم‌نشینی موسیقی با فلسفه، در تاریخ موسیقی، و به‌ویژه «موسیقیِ ایران» مبارک و فرخنده بود، زیرا به واسطهٔ این هم‌نشینی، موسیقی ارجمند و از ابعاد اصلی تفکّر و اندیشه شد. از همین روست که با شکل‌گیری فلسفهٔ اسلامی در قرون اولیهٔ

هجری، بزرگ‌ترین فلاسفه مسلمان، تألیفات گرانقدری در باب موسیقی به‌یادگار گذاشتند. *موسیقی کبیر* فارابی، *رسالهٔ پنجم* از *رسائل اخوان‌الصفا* و *جوامع علم‌الموسیقی* ابن‌سینا در *شفا* نخستین تألیفات جامع و بسیار فنی در «تاریخ موسیقی ایران اسلامی» محسوب می‌شوند البته بعد از آثار کسانی چون ابواسحاق کندی.

این پرداختِ عظیم فلسفی، بستر و مبنایی گران برای اوج‌گیریِ وجه نظری و عملی موسیقی در تمدن اسلامی فراهم آورد و از همین رو بود که بزرگانی چون صفی‌الدین اُرموی، اسحاق موصلی، زریاب کبیر و عبدالقادر مراغی در جهان موسیقی ما آشکارگشته و بسیار درخشیدند.

سه رسالهٔ مذکور در این کتاب، که به‌اهتمام سرکارخانم دکتر منصوره ثابت‌زاده، اینک پیش روی شماست عبارتند از: *رسالهٔ موسیقی* نجم‌الدین کوکبی بخارایی، *رسالهٔ موسیقی* خواجه عبدالرحمن بن سیف‌الدین غزنوی و رساله‌ای از مؤلفی ناشناس همراه با *منظومهٔ شش مقام ماوراءالنهر*.

از سال میلاد و وفات نجم‌الدین کوکبی اطلاعی در دست نیست اما بنا به این که رسالهٔ خود را به نام عبیدالله خان ازبک (از خانان ازبک) نگاشته و این عبدالله یا عبیدالله در نیمهٔ اول قرن دهم هجری می‌زیسته، بنابراین قطعی است که کوکبی در این قرن زندگی می‌کرده است. موسیقی‌دانی توانا که در این رساله تألیف و ایقاع (هماهنگ ساختن آوازها) را شرح داده و ابعاد و اجناس دوازده مقام آواز را بیان کرده است. گفته شده نجم‌الدین شش آواز را به نظم درآورده و خود ضمن آن که غزل‌سرایی درخور بوده آواز خوشی نیز داشته است. در باب مؤلفِ رسالهٔ دوم نیز ـ که از آنِ عبدالرحمن بن سیف‌الدین غزنوی است ـ تردیدها وجود دارد اما بنا به قول موسیقی‌پژوه بزرگ معاصر، مرحوم دانش‌پژوه، غزنوی در تألیفات خود متأثر از کوکبی و عبدالقادر مراغی بوده؛ بنابراین هم‌عصر یا پس از کوکبی می‌زیسته. رسالهٔ سوم نیز که عنوانِ گمنام را بر خود دارد و

بنابراین نمی‌توان از مؤلفش نشانی داد، در مقدمهٔ خود نشان داده متأثر از رأی فیثاغوریان و اخوان‌الصفا در نسبت میان موسیقی و افلاک بوده است. رأی و نظری که در ابتدای این طلیعه، به نقل از مولانا، ذکر کردیم و البته مورد نفی و نقض بزرگانی چون فارابی در *موسیقی کبیر* و و ابن‌سینا در *جوامع علم‌الموسیقی* بود.

ضمن سپاس از اهتمام سرکارخانم دکتر منصوره ثابت زاده، از همکارانم در انجمن آثار و مفاخر فرهنگی برای آماده‌سازی چاپ مجدد این اثر تشکر کرده و امید دارم مورد استفاده موسیقی‌پژوهان کشورمان قرار گیرد. ان‌شاءالله.

حسن بلخاری قهی

استاد دانشگاه تهران

و رئیس انجمن آثار و مفاخر فرهنگی

پیش درآمد

آثار مکتوب موسیقی ایران نظیر کتاب‌ها، رسالات و تک برگ‌های پراکنده،گوهرهای گرانبهایی از گنجینهٔ مفاخر فرهنگ ایرانی‌اند که بسیاری از آنها هنوز شناخته نشده‌اند، در حالی که هر یک جایگاه خاصی را در تاریخ سیر تدوین و تکمیل نظری موسیقی ایران و رواج آن در قلمرو اسلامی، دارا می‌باشند.

موسیقی ایرانی نموداری از ارزنده‌ترین و زیباترین هنرهای ایرانی و مبیّن احساس و ذوق و روحیه ملّی ماست و با مجموعهٔ فرهنگ ایرانی ارتباطی تنگاتنگ دارد. در واقع ملّتی که صاحب‌تفکّر و روحیه خردورزی و عشق به علم و دانش است، می‌تواند چنین موسیقی غنی و ژرفی را با دنیایی از ظرافت‌ها و لطافت‌ها بیافریند.

در قرون گذشته، ما از مجموعهٔ موسیقی پیشرفته‌ای برخوردار بوده‌ایم، چنانکه در کلیت فرهنگی‌مان تأثیر بسزایی داشته، به وقت تبیین مباحث نظری فلسفی و عملی از سوی عالمان و دانشمندانی نظیر، فارابی، ابن سینا، خوارزمی، خواجه نصیر طوسی و... به عنوان یکی از شاخص‌های مهمّ فرهنگی به بیان و تفسیر نظری آن پرداخته شده است .

هر یک از عالمان و نظریه پردازان موسیقی در طی زمان‌های متمادی، نکاتی را بر

علم نظری موسیقی ایرانی افزوده‌اند، به طوری که در قرن هفتم هجری شاهد تکمیل و تدوین ساختار موسیقی توسط صفی‌الدین ارموی هستیم و سپس عبدالقادر مراغه‌ای به شناساندن آراءِ صفی‌الدین و شرح و بسط آثار وی همّت گماشت. هم‌چنین قطب‌الدین شیرازی در درةالتاج و علی جرجانی و بنایی و دیگران در آثار موسیقی خود آراءِ گذشتگان را تفسیر و تکمیل کردند.

از این میان اهمیّت موسیقیدانان دیگر که رسالات مختصری در موسیقی نگاشته‌اند، کمتر باز یافته شده است. در حالی که آنان هر یک به بیان موسیقی عصر خود پرداخته‌اند و به نکات با ارزش و اطّلاعات گرانقدری اشاره کرده‌اند.

از این رو شناساندن این نوع آثار که در تداوم تحقیقات موسیقی گذشته است، ضروری می‌نماید.

معرفی مجموعه

این مجموعه حاوی سه رسالهٔ موسیقی است که هر چند خلاصه‌اند، ولی با توجه به آن‌که بازتاب نکات و دقایقی از موسیقی عصر خود و بازگوکننده آراءِ قدمای موسیقی‌اند، از اهمیّت ویژه‌ای برخودارند.

سه رساله، از آخرین رسالات موسیقی قدیم ایران، در ذکر دوازده مقام و بیست و چهار شعبه و شش آوازه به‌شمار می‌روند که یکی رسالهٔ موسیقی نجم‌الدین کوکبی بخارایی و دیگری رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن بن سیف‌غزنوی است و بنابر تحقیقات کنونی زمان نگارش آن‌ها به حدود قرن نهم و دهم هجری می‌رسد. رساله سوم، از مؤلفی گمنام است که به معرفی موسیقی دوازده مقام می‌پردازد و در خاتمه منظومه‌ای در موسیقی شش مقام ماوراءِ النهر دارد.

رسالهٔ نخست این مجموعه، رسالهٔ‌موسیقی کوکبی بخارایی اهمیّت بسزایی دارد. زیرا حاوی اشعاری در بیان دوازده مقام و شعبات آن است که چند رسالهٔ موسیقی دیگر به آن استناد کرده‌اند. نسخه افست شده‌ای از آن را در حین سفرم به آسیای میانه در اوت

۱۹۹۹، آقای پروفسور نظام کراماتوف، موسیقی شناس و محقّق موسیقی‌های ماوراءالنهر درتاشکند، مرکز ازبکستان، دراختیارم قرار دادند.

با یاری مدیر کنسروتوار تاشکند، آقای «عبدالمنان نظراوف» کپی رساله تهیه شد که باید قدر این اقدام با ارزش ایشان را دانست. چون یافتن دستگاه کپی آن‌هم دستگاهی کارآمد و سالم در ممالک آسیایی شوروی پس از فروپاشی، کار چندان آسانی نیست. این همان نسخه‌ای است که عسگر علی رجب‌اوف[1] آن را معرفی کرده است.

پس از بازگشت به ایران نسخهٔ کامل و خوش خطی را درکتابخانه سپهسالار یافتم[2] و سرکار خانم خسرودی مسئول محترم نسخ خطی کتابخانه با عنایت، نسخه موجود در کتابخانه را در اختیارم گذاشتند. با مقابلهٔ این دو نسخه بود که صفحات به هم ریخته نسخه تاشکند اصلاح گردید. هم‌چنین سه برگ را نیز درکتابخانهٔ مجلس، آقای حائری مسئول محترم نسخ خطی در اختیارم نهادند که مربوط به ابتدای رسالهٔ کوکبی بود. هم‌چنین درکتابخانهٔ ملک برگی از «نظم کوکبی» یافتم که با نسخه تاشکند مقابله گردید.

رسالهٔ دوم، رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن سیف‌غزنوی است که نخستین بار در سال ۱۳۳۹ در مجله هنر و مردم با بازخوانی روان‌شاد یحیی ذکاء به چاپ رسیده و معلوم نیست از روی کدام نسخه بازنویسی شده است.

در این مجموعه به تصحیح و مقابله آن از آن‌رو اقدام شد که برخی اصلاحات در متن آن لازم می‌نمود. برای مثال در این نسخه «نهفت» و «محیّر» به صورت «نهضت» و «محبر»، همان‌گونه که تحریر شده بودند به چاپ رسیده‌اند که نهایت امانت‌داری آن استاد بزرگوار را می‌رساند. این متن با توجه به نسخهٔ ناقص‌الآخر آستان قدس و نسخهٔ کامل دانشگاه تهران که حاوی «نظم کوکبی» است، تصحیح گردید.

رسالهٔ سوم، رسالهٔ موسیقی گمنام، اثری ارزنده است که برخی نکات مبهم در

---

۱. عکسی از این نسخه را عسکرعلی رجب‌اُف با همت نشریات عرفان در دوشنبه به سال ۱۹۸۳ انتشار داده است.

۲. این نسخه با شماره ۱۳۲/۲۹۳/ ۱۳۸ پ به سال ۱۱۰۲ درکتابخانهٔ سپهسالار ثبت شده است.

شناخت‌موسیقی عصر مؤلف و جز آن را روشن می‌سازد، چنانکه اطلّاعاتی دربارهٔ تاریخ نگارش رسالهٔ کوکبی می‌دهد. محقّقان نگارش رسالهٔ کوکبی را از قرن هشتم تا یازدهم حدس زده‌اند، در حالی که در رسالهٔ گمنام ذکر گردیده که انتساب شاگردی کوکبی بخاری به عبدالرحمن جامی می‌رسد. هم‌چنین در برخی تحقیقات درباره زندگی و آثار عبدالرحمان جامی، در ماوراءالنهر، کسانی چون کوکبی را از شاگردان این شاعر دانسته‌اند، مثل قول اعلاخان افصح‌زاد نویسنده «شرح زندگی و احوال جامی»، (نشر مکتوب، ص ۹۶ / ج ۱) که بدون ذکر منبع اشاره به پرورش شاگردان موسیقی نظیر نجم‌الدین کوکبی از سوی عبدالرحمان جامی کرده است. رسالهٔ موسیقی گمنام منبعی است دربارهٔ دوره حیات کوکبی که می‌توان برای آن حدود قرن دهم هجری را حدس زد. این رساله دارای «نظم کوکبی» و برخی اشعار است که در منابع دیگر ذکر نگردیده است.

اهمیّت دیگر رسالهٔ موسیقی گمنام از این جهت است که از نخستین منابع و مآخذ موسیقی شش مقام به شمار می‌آید. از دو نسخه موجود از این رساله که یکی در تاشکند به دستم رسید و دیگری را در مجموعه کتب ریاضی در کتابخانه آستان قدس یافتم، اطلّاعات گرانبهایی دربارهٔ موسیقی آوازی و قسمت‌های مختلف موسیقی شش مقام ماوراءالنهر به دست می‌آید.

روش تصحیح و مقابله نسخه‌ها، التقاطی و قیاسی بوده، که با توجه به مقایسه نسخ موجود انجام گرفته است.

در اینجا بر خود لازم می‌دانم، از استادان گرانقدر آقای نصرت‌اله فروهر که در رفع و حلّ برخی مشکلات رسالهٔ موسیقی گمنام این مجموعه را یاری دادند؛ هم‌چنین از آقای دکتر آذرتاش آذرنوش که مشوّق من در چاپ این اثر بودند و نکات لازم را گوشزد کردند، قدردانی کنم.

مجموعه با استقبال ریاست محترم انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، دانشمند عالیقدر جناب آقای دکتر مهدی محقّق، مورد عنایت و لطف قرار گرفت و به مرحلهٔ انتشار

رسید که از ایشان کمال امتنان را به جا می‌آورم.

از مساعی همکاران محترم انجمن، جناب آقای دکتر توفیق سبحانی ریاست محترم انتشارات، که بازبینی مجدّد مجموعه را به عهده داشتند و خانم بستان شیرین و آقای مرادی و خانم فروغ علی‌محمدی نیز سپاسگزارم.

حروف‌چینی رسالهٔ کوکبی را خانم بدرالسادات بهفر دوست هنرمندم به انجام رساندند. دو رسالهٔ دیگر را خانم حاجی‌زاده حروف‌چینی کردند و حروف‌چینی تعلیقات و تنظیم نهایی کتاب را آقای عبدی، به‌عهده داشتند و نیز استخراج و تنظیم فهرست اشعار رساله گمنام و فهرست اعلام به عهده آقای حمید مدار (مؤسسه سبحان) بوده است. دستشان پرتوان باد.

منصوره ثابت‌زاده

تهران، ۱۳۷۹

نوبت نخست

رسالهٔ موسیقی نجم‌الدین کوکبی بخارایی

درآمد

«رسالهٔ کوکبی» اثر نجم‌الدین کوکبی بخارایی از آخرین اسناد و مدارک نظری موسیقی قدیم ایران به شمار می‌رود. در شرح احوال نجم‌الدین بخارایی در کتاب مداومت در اصول موسیقی ایران آمده: «نجم‌الدین کوکبی بخاری موسیقیدان زندهٔ در ۹۲۸، مؤلف نادره در معما بنام عبدالله خان در ۹۱۵، سلطانیه دارد که در مقام پنجم[1] آن از «الشرفیه» صفی‌الدین عبدالمؤمن و «نفایس الفنون» محمد بن محمود آملی یاد شده است. کوکبی آن را در دوازده مقام و یک خاتمه به نام خسرو غازی عبیدالله خان به نثر فارسی ساخته است... هم‌چنین نظم کوکبی درباره دوازده مقام، از کوکبی موسیقیدان نامور بخارا در سده ده همان که از دو رسالهٔ او در فهرست تاشکند

۱. قابل ذکر است که مقاله پنجم رساله به بیان پرده‌های اصلی می‌پردازد و در رسالهٔ چهارم، ذکر صفی‌الدین و آملی آمده است.

(۳۱۷:۱ س ۴ـ۷۲۳) یاد شده است.»[۱]

در انتهای بحث نوشته شده: «نسخه موجود در تاشکند به نسخ خوش بخارایی از سدهٔ ۱۱ دریک صفحه و نسخه دیگری از نظم کوکبی در کتابخانه ملک به تاریخ ۱۲۳۸».

دربارهٔ کوکبی بخارایی و رساله‌اش در کتاب «تاریخ نظم و نثر» از سعید نفیسی ذکر شده است که: «کوکبی از موسیقیدانان و شعرای قرن دهم هجری است» و مشحون نقل می‌کند که: «رساله‌ای در موسیقی به نام عبدالله خان نوشته و تألیف و ایقاع را در آن شرح داده و ابعاد و اجناس دوازده مقام را بیان کرده که از ضرب طبقه اولی که هفت باشد در طبقه ثانیه که ۱۳ است حاصل می‌شود و شش آوازه را نظم کرده و در ضمن آواز خوش داشته و هنگامی که از هرات به بخارا باز می‌گشته، در راه مشهد کشته شده و غزل را نیکو می‌سروده است.»[۲]

چنانکه معلوم می‌شود در دو مأخذ آمده که کوکبی رسالهٔ موسیقی را به نام عبدالله خان نوشته است. در حالی که در کتاب «مداومت» نام عبیدالله خان نیز مذکور است. در این باره حسن مشحون در تاریخ موسیقی می‌نویسد: «عبدالله خان که کوکبی رسالهٔ خود را به نام او نوشته، باید عبیدالله خان ازبک باشد که رسالهٔ نادرهٔ معمای کوکبی به نام او و مورخ ۹۱۵ هجری قمری است. عبیدالله خان ثانی ازبک معاصر سلطان محمد و فرزندش شاه عباس بوده و در سدهٔ ده و اوایل سدهٔ یازده هجری می‌زیسته و او از مشهورترین خانان ازبک است که از ۹۹۱ تا ۱۰۰٦ هجری قمری بر ماوراءالنهر حکومت می‌کرد و مرکزش بخارا بود.»[۳]

نظر مشحون با توجه به متن رساله و ذکر نام عبیدالله در آن بجاست. زیرا کوکبی بخارایی رسالهٔ موسیقی خود را در ابیاتی به عبیدالله خان تقدیم می‌کند و او را خسرو غازی می‌خواند:

---

۱. محمدتقی دانش‌پژوه، صص ۱۴۴ـ۱۴۵.
۲. تاریخ موسیقی، حسن مشحون، ج اول، ص ۲۴۷.
۳. همان.

حـامی مـلت، پـناه مـلک دیـن جـانشین رحـمـة للـعالمین

مـظهر لطـف خـداونـد جـهان خسـرو غـازی، عـبیدالله خـان

با توجه به نام این حکمران در رساله و حدود زمان حکومت وی که اواخر قرن دهم و اوایل قرن یازدهم است، شاید بتوان کوکبی بخارایی را موسیقیدان و شاعر سدهٔ دهم هجری دانست.

اما آن‌چه این اطمینان را مخدوش می‌سازد، ابیاتی معروف به «نظم کوکبی» است که در دو اثر دیگر موسیقی آمده، هم‌چنین این ابیات در رسالهٔ «کوکبی» مذکور است. اگر «نظم کوکبی» را کوکبی بخارایی سروده باشد، دو اثری که دارای این نظم‌اند، یعنی رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن بن سیف غزنوی و رساله بهجت‌الروح عبدالمؤمن صفی‌الدین بلخی باید پس از رسالهٔ کوکبی نوشته شده باشند که این نظر با برخی از مطالب این کتاب‌ها همخوانی و مطابقت ندارد و یا باید به این قائل شد که «نظم کوکبی» را شخص دیگری با نام «کوکبی» که شمار آنان در این دوران کم نیست، سروده که، این «نظم» هم در رسالهٔ کوکبی (قرن دهم) و در دو اثر دیگر یعنی رسالهٔ غزنوی و بهجت‌الروح (قرن هشتم تا دهم) ذکر گردیده است.

برای روشن‌تر شدن موضوع نخست به رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن سیف غزنوی می‌پردازیم که در آن آمده، مولانا کوکبی شش آوازه را در سلطانیه سروده است و نیز از سه نوع آواز (قلبی، دماغی و حلقی) نام می‌برد که در زمان «ابوسعید» متداول بوده است.

در تاریخ موسیقی مشحون می‌خوانیم: «سلطانیه در زمان سلطان محمد الجایتو (یا خدابنده ۷۰۴ تا ۷۶۱ هـ.ق) و فرزندش سلطان ابوسعید بهادرخان پایتخت و محل تجمع علما و ادبا و شعرا و موسیقیدانان بود و از این گفته چنین برمی‌آید که کوکبی شاعر و موسیقیدان که اشعاری در توصیف مقام‌های موسیقی دارد، ظاهراً باید از شعرا و موسیقی‌دانان اوایل سده هشت باشد... و باید این ابوسعید آخرین خان معروف مغول از سلسله ایلخانیان ایران باشد که پایتختش سلطانیه بوده و در ۷۳۶ هجری قمری درگذشته است و نیز می‌توان احتمال داد این ابوسعید از تیموریان و نوهٔ میرانشاه بن تیمور بوده

باشد که در ۸۵۵ هجری در ماوراءالنهر به تخت نشسته و بعد از شاهرخ بن تیمور تنها کسی است از دودمان تیموری که روزگاری چند بر قسمت مهمّی از ممالک تیموری حکومت کرده است. از آنجا که عبدالرحمن سیف غزنوی اشعار کوکبی را در رسالهٔ خود آورده (اگر بعداً اضافه نشده باشد) لازم می‌آید که کوکبی از شاعران و موسیقیدانان سده های هشت و نه هجری بوده باشد.»[1]

مشحون معتقد است که: «کوکبی که این اشعار را به نظم آورده در فاصلهٔ زمانی میان اوایل سدهٔ هشت و اواخر سدهٔ ده هجری قمری می‌زیسته است» و متذکر می‌شود که: «عبدالقادر مراغی که در زمان ایلکانیان و تیمور و فرزندانش در سده‌های هشت و نه هجری می‌زیسته نامی از کوکبی و اشعار او نبرده است»[2] و معلوم نیست که سرایندهٔ نظم کوکبی همان نجم‌الدین کوکبی موسیقیدان باشد و این احتمال را از نظر دور نمی‌دارد که ممکن است موسیقیدان یا شاعر دیگری موسوم به کوکبی «نظم» را سروده باشد.

مصحح با نظر مشحون درباره احتمال حیات کوکبی در قرن‌های هشتم تا دهم هم‌عقیده است و علاوه بر آن بر این باور است که از برخی اصطلاحات و واژه‌های مندرج در رسالهٔ کوکبی می‌توان حدس زد که این رساله در قرن دهم نگاشته شده باشد، نه در قرن هشتم هجری. یکی از این اصطلاحات «اوفر» است که در هیچ یک از کتابهای نظری موسیقی مثل موسیقی کبیر فارابی (قرن چهارم) یا آثار صفی‌الدین (قرن هفتم)، به خصوص در آثار عبدالقادر مراغی (قرن هشتم)، و زمانی بعدتر یعنی به هنگام نگارش رسالهٔ موسیقی بنایی (حسن معمار، قرن دهم) ذکری از آن در بخش ایقاعات نیامده است.

بررسی وزن یا ایقاع در چند رسالهٔ موسیقی چنین است:

الف: در جامع الالحان به قلم عبدالقادر مراغی (براساس نسخهٔ مورخ ۸۱۸ هجری قمری) در فصل یازدهم در بیان ادوار ایقاعی (چنان‌که در این زمان مستعمل است) آمده

۱. *تاریخ موسیقی*، ج ۱، ص ۲۴۷. ۲. همان، ص ۲۴۸.

که ادوار ایقاعی عبارتند از[۱]:

۱ـ ثقیل ۲ـ خفیف ۳ـ چهارضرب ۴ـ ترکی اصل ۵ـ مخمس راه کرد ٦ـ رمل ۷ـ هزج چنبر.

ب: در رسالهٔکنز التحف به نقل از صفی‌الدین اُرموی ایقاعات هفت‌گانه چنین‌اند[۲]:

۱ـ ثقیل اول ۲ـ ثقیل ثانی ۳ـ خفیف ثقیل اول ۴ـ خفیف ثقیل ثانی ۵ـ رمل ٦ـ خفیف رمل ۷ـ هزج.

ج: رسالهٔ بنایی (قرن دهم) انواع ایقاع را به‌گونه‌ای برمی‌شمرد که به رسالهٔ کوکبی نزدیکتر است تا آثار پیشینیان[۳].

۱ـ ثقیل ۲ـ خفیف ۳ـ مخمس ۴ـ هزج ۵ـ دویک ٦ـ چهارضرب ۷ـ اوسط ۸ـ ترکی ضرب.

در حالی‌که در مقام دهم رسالهٔ موسیقی کوکبی،که به بیان ادوار الضروب اختصاص دارد، کوکبی اختلاف ادوار ایقاعی را بر می‌شمرد و به «اوفر» اشاره می‌کند[۴]:

«این کمینه ازین مجموعه چند چیزی‌که شایع الاستعمال بود و شهرتی تمام داشت و استادان را در آن تصنیفات بود در صورت دایره ثبت نمود و آن به عدد دوازده است و این است.

۱ـ هزج ۲ـ اوفر ۳ـ دویک ۴ـ رمل ۵ـ فاخته ٦ـ ترکی ضرب ۷ـ مخمس ۸ـ خفیف ۹ـ ثقیل ۱۰ـ اوسط ۱۱ـ چهارضرب ۱۲ـ ضرب الفتح».

اوفر نوعی وزن موسیقی است‌که آن را به صورت افر نیز نوشته‌اند و در موسیقی شش مقام‌کنونی ماوراءالنهر[۵] مصطلح و نام یکی از اوزان (اصول) مشهور این موسیقی است

---

۱. *جامع الالحان*، عبدالقادر مراغه‌ای، ص ۲۲۳.

۲. *سه رسالهٔ موسیقی*، تقی بینش، رسالهٔ سوم کنزالتحف، ص ۱۰۹.

۳. همان، ص ۱۱۰ـ۱۲۵.

۴. همان، ص ۴۰.

۵. نک به *پژوهشی در موسیقی تاجیکستان*، منصوره ثابت‌زاده، فصل شش مقام و مقامات موسیقی قدیم ایران.

با وزن ٦/٨، و حالتی شاد و تند دارد. از آن‌جایی که موسیقی شش مقام از قرن هجدهم به صورت امروزی تکوین یافته است، بعید نیست که این وزن و اقسام آن با «دایره اوفر» که در بخش ایقاعات «موسیقی قدیم» ایران ذکر شده، همانندی‌هایی داشته باشد.

هم‌چنین یکی از رسالاتی که در آن «اوفر» به عنوان یکی از انواع «ایقاعات» ثبت شده، رسالهٔ بهجت‌الروح است که در باب پنجم خود به «بحور اصول» می‌پردازد و شرح دایره اوفر را می‌آورد که خود نشانگر آن است که این رساله و رسالهٔ نجم‌الدین کوکبی باید در زمانی نزدیک به یکدیگر تحریر شده باشند.

اصطلاح اوفر گویی بعد از قرن نه و ده در کتب نظری موسیقی رایج می‌شود و همان‌طور که گفته شد یکی از دلایلی که دو رسالهٔ «کوکبی بخارایی» و «بهجت‌الروح» را می‌توان به زمانی قرین یکدیگر و حوالی قرن نهم و دهم منتسب کرد، اشتراک در برخی اصطلاحات و کاربرد لغات موسیقی است که در رسالات قدیمی‌تر نشانی از آنها نمی‌یابیم. در باب پنجم رسالهٔ بهجت‌الروح که در بیان «اصول یا ایقاعات» است به این واژه و دیگر انواع وزن موسیقی برمی‌خوریم. مؤلف بهجت‌الروح اوزان را چنین بر می‌شمرد[1]:

۱ـ فاخته ضرب	۲ـ ترک ضرب	۳ـ برافشان
۴ـ مخمس	۵ـ چنبر	٦ـ ثقیل
۷ـ خفیف	۸ـ اوفر	۹ـ مائتین
۱۰ـ دور[2]	۱۱ـ نیم ثقیل	۱۲ـ هزج
۱۳ـ اوسط	۱۴ ـ رمل	۱۵ ـ دویک
۱٦ ـ چهارضرب	۱۷ ـ پنج ضرب	۱۸ ـ مقدم
۱۹ ـ ضرب الفتح	۲۰ ـ شاهنامه	۲۱ ـ آکل
۲۲ ـ فرع	۲۳ ـ دور روان	۲۴ ـ سماعی
۲۵ ـ دور	۲٦ ـ ضرب القدیم	۲۷ ـ ضرب الملوک

---

۱. همان، ص ۳۹.

۲. نسخه (c) *بهجت‌الروح* فاقد این کلمه است ولی در *بهجت‌الروح* دور یک بار با دوازده ضرب (بم شش، زیرشش) و یک بار شامل هفده ضرب (بم ده، زیر هفت) ذکر شده است (صص ۳۹ـ۳۸).

در «بهجت‌الروح» نظم کوکبی نیز ذکر شده است. فارمر زمان نگارش این رساله را قرن یازدهم هـ. ق می‌داند. مشحون درباره نظر فارمر می‌نویسد: «معلوم نیست که فارمر از کدام مأخذ که بر ما روشن نیست، دریافته و بر او مسلم شده است که رسالهٔ بهجت‌الروح نوشته عبدالمؤمن صفی‌الدین از آثار سده یازده هجری است[۱]» هم‌چنین وی از دو عبدالمؤمن موسیقیدان نام می‌برد که یکی با عبدالقادر معاصر بوده و دیگری اهل بلخ و در زمان سلطان محمد جانشین ابوسعید (مقتول در ۸۷۳) حکمران ماوراءالنهر می‌زیسته است و سپس چنین نتیجه می‌گیرد که مؤلف بهجت‌الروح عبدالمؤمن صفی‌الدین بلخی از موسیقیدانان سده نه و اوایل سده ده هجری[۲] است.

سعید نفیسی در «نظم و نثر» عبدالمؤمن صفی‌الدین را از موسیقیدانان سدهٔ نه هجری ذکر می‌کند. در مقدمه بهجت‌الروح مؤلف خود را خلف پنجم قابوس و شاگرد سلطان گرگان می‌داند و گویی رساله را نیز به سلطان محمود غزنوی تقدیم کرده است. در حالی که پروفسور بروان معتقد است، این رساله از روشن ترین و موجزترین رسائل پارسی موسیقی ایرانی است. محمد قزوینی بر این عقیده است که رساله متعلق به عصر غزنوی یا اوایل سلجوقی نیست، بلکه «به زمان نسبتاً جدیدی[۳]» تعلّق دارد و نگارنده نیز با نظر محمد قزوینی موافقم، زیرا همان‌طور که در توضیح اصطلاح اوفر گفتیم در کتاب بهجت‌الروح به اصطلاحات و واژه هایی برمی‌خوریم که تازگی دارد و در رسالات پیشین اثری از آنها نمی‌یابیم. درضمن سبک کتاب به‌گونه نثر قدیم نیست.

«نظم کوکبی» که در رسالهٔ بهجت‌الروح نقل شده، هرچند با ابیات مندرج در رسالهٔ کوکبی تفاوت‌اندکی دارد و کمی جابجاست امّا مبیّن آن است که رسالهٔ «بهجت» باید پس از کوکبی نوشته شده باشد.

«نظم کوکبی» در بیان دوازده مقام اصل و شش آوازه در بهجت‌الروح چنین است[۴].

---

۱. *تاریخ موسیقی*، ج ۱، ص ۲۵۳. ۲. همان، ص ۲۵۲.

۳. *بهجت‌الروح*، عبدالمؤمن صفی‌الدین بلخی. ص ۱۲.

۴. صص ۴۴ـ۴۵.

ز نـاقه زنگـوله در پـرده رهـاوی بـند　　بـه‌بـوسلیک حسـینی صـفت بـرآر آواز

مشـو بـزرگ، وز راه نـیاز، کـوچک شـو　　در آن مـیانه بـه‌عشّـاق بـی‌نـوا پـرداز

گوشت و مایه، گـردونیه، چـو بـرخـوانـی　　نـواز پـرده نـوروز و سـلمک و شـهناز

به‌گوش جان شـنو از کسـی کـه‌کـرد بـیان　　بـه‌چار بـیت، ده و دو مـقام و شش آواز

در نسخه دیگر بیت اخیر چنین است:

به گوش جان شنو از کوکبی که کـرد بـیان　　بـه چـار بـیت، ده و دو مـقام وشش آواز

و در رسالهٔ کوکبی نیز همین پنج بیت با عنوان «در بیان اسامی دوازده مقام و شش آوازه» می‌آید و به نظر می‌رسد «نظم کوکبی» شامل ابیات مذکور باشد.

در پایان همان طورکه «کوکبی» در مقام نهم رساله گفته: «و من ناقلم به واسطه از زبان خواجه یوسف برهان که استاد استاد این کمینه و شاگرد جناب خواجه ماهر عبدالقادرند، رحمه الله که گفته‌اند که هر یك از این اطلاقات به مجاز است.» می‌توان نتیجه گرفت که با وجود ذکر «رحمه الله» درباره عبدالقادر و این که گوید از استاد استاد خود چنین و چنان شنیده است، به نظر می‌آید که زمان حیات وی اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری باشد. و از ذکر نظم کوکبی در بهجت‌الروح نیز متوجه می‌شویم که رسالهٔ بهجت باید بعد از رسالهٔ کوکبی و در زمانی نزدیک به این رساله نگاشته شده باشد.

در تعریف فصل‌های رسالهٔ موسیقی کوکبی

«رسالهٔ کوکبی» از چند جنبه حائز اهمیّت می‌باشد یکی آن‌که مطالب مندرج در این رساله، با دیگر کتب قدیمی موسیقی نظیر آثار صفی‌الدین و عبدالقادر و حتی آثار متأخرتر نظیر رسالهٔ بنایی تفاوت دارد و حاوی برخی اصطلاحات متداول زمان خود است.

هم‌چنین به لحاظ اشعار موجود در آن‌که در توصیف موسیقی دوازده مقام است همواره مورد توجه رساله‌نویسان موسیقی بوده، در برخی از آثار موسیقی پس از خود، تأثیر گذاشته است و کاتبان و رساله‌نویسان بسیاری، اشعار کوکبی را در صفحاتی منفرد نوشته‌اند و یا به آن استناد کرده‌اند. رسالهٔ موسیقی کوکبی متشکل از یک مقدمه، دوازده فصل، با نام دوازده مقام و خاتمه می‌باشد که به عبیداله خان تقدیم شده است.

کوکبی در مقدمه رساله، با دیباچه‌ای زیبا، به حمد و ستایش خداوند پرداخته، با آرایه‌های مناسب آن را آراسته است.

« حمد بی‌حد، حکیم کارسازی را که ساز عشاق به نوای ثنای اوست و ثنای بی‌عد کریمی را که بنده نواز است، عمل پردازی نقش بینان به هوای لقای اوست و درود نامحدود برآن صاحب مقام محمود که پیشرو انبیاء و رهنمای اصفیاست».

سپس کوکبی با آوردن رباعی زیبایی مقدمه را مزیّن کرده است.

فصل‌های دوازده گانه رساله کوتاهند و به طور مختصر تعاریف موسیقی در آن آمده است:

۱ ـ مقام اول: در شرف علم موسیقی.

دراین فصل، تعریف موسیقی می‌آید و حاوی سه رباعی است و از فایده علم موسیقی در درمان بیماران سخن می‌گوید.

۲ـ مقام دوم: در بیان موسیقی و تعیین موضع او.

دراین فصل کوکبی به تعریف واژه موسیقی می‌پردازد، کلّیت این علم را معرفی می‌کند و از حکیم فیثاغورث به عنوان واضع علم موسیقی یاد می‌کند .

۳ـ مقام سوم: در تعریف نغمه.

کوکبی در این فصل، نخست به تعریف نغمه و سپس به امر ملایمت و منافرت می‌پردازد.

۴ـ مقام چهارم: در تعریف بعد و جنس و جمع.

این فصل از نفایس الفنون آملی تعاریفی را در خصوص بعد و جنس و جمع ذکر می‌کند و از ابعاد متفق و متنافر می‌گوید.

۵ـ مقام پنجم: در بیان پرده‌های اصلی.

مقامات دوازده گانه و دلیل تسمیه آنها به تفکیک در این فصل آمده است.

۶ ـ مقام ششم: در نسبت آوازها و شعبات.

کوکبی به ذکر شعبات و جایگاه آنان در مقامات موسیقی پرداخته که‌اندک تفاوتهایی با سایر کتب موسیقی دارد و حاوی اطلّاعات گرانبهایی است. در این فصل آراء استادان دیگر نیز می‌آید که جای بحث و بررسی دارد.

۷ـ مقام هفتم: در بیان مرکبات.

شعبات و چگونگی آغاز و انجام آنها با عنوان مرکبات، دراین فصل ذکر گردیده که

از اهمیّت بسزایی برخوردار است ودر آن تفاوتهایی با آراءِ دیگران مشاهده می‌گردد.

۸ـ مقام هشتم: در تعریف نقره.

نقره به معنی ضربه، کوچکترین واحد زمانی برای احتساب موسیقی است. دراین فصل به وتد، سبب و فاصله که مرکبات ثلث نامیده شده، اشاره می‌رود و انواع آن را بر می‌شمارد.

۹ـ مقام نهم: در تعریف ایقاع.

کوکبی به نقل از صفی‌الدین ارموی و حکیم ابونصر فارابی مطالبی را دربارهٔ ایقاع و تعریف آن می‌آورد و درآن از قول استاد استاد خود خواجه یوسف برهان که خود شاگرد عبدالقادر بوده، به تعریف حقیقت ایقاع می‌پردازد.

۱۰ـ مقام دهم: در ادوارالضرب.

به‌توضیح ادوار هم‌چون هزج، اوفر، رمل می‌پردازد و ضرب‌ها و نقرات آنها را بیان می‌دارد.

۱۱ـ مقام یازدهم: در تقسیم تصنیف براصنافی که به‌حسب اجزا از هم ممتازند.

الحان را سه نوع می‌شمارد: جزمی، بسیطی، و خطی. دراین فصل از «نقش»، «صوت» و «عمل» می‌گوید و از نوعی دیگر از تصانیف یاد می‌شود که به شعر هندی است و «ریخته» نام دارد و در برخی از کتب موسیقی مشاهده می‌گردد. ذکر «سربند»، «سرخانه»، «میان خانه» که دراین بخش آمده، امروزه مربوط به موسیقی شش مقام ماوراءِالنهر است، در موسیقی آوازی شش مقام هر بخش با یک سرخانه آغاز شده، بیت دوم در میان خانه خوانده می‌شود و در اوج، بیت سوم و بیت چهارم اجرا می‌گردد.

۱۲ـ مقام دوازدهم: در بیان اقسامی که به حسب اصول از هم ممتازند.

ذکر اصطلاح اصول نیز امروزه بین موسیقیدانان شش مقام تاجیکی و ازبکی رواج دارد و به‌معنای ریتم و وزن موسیقی است. ذکر بخش‌های نوبت یعنی قول، غزل و فروداشت تازگی ندارد. اما اصطلاحاتی مانند مستهل و غیرمستهل قابل توجه‌اند.

خاتمه: در رعایت حالات و تعیین اوقات و تأثیر نغمات.

مانند هر رسالهٔ موسیقی دراین بخش به نحوهٔ ارتباط موسیقیدانان و شنوندگان پرداخته، متذکر می‌شود که باید هر اهل فنی از تأثیر مقامات با خبر باشد و درهر مجلسی، موسیقی مناسب اهل آن مجلس را اجرا کند.

پس از خاتمه اشعاری در بیان اسامی دوازده مقام و شش آوازه آمده که از کوکبی است و در پایان ابیاتی در مقامات عشاق، دوگاه، چهارگاه، راست، بوسلیک، زنگوله، ذکر می‌گردد و به‌مخمسی از اسلیم (اسلم) خان در آهنگ حسینی ختم می‌گردد.

علائم، رسم‌الخط و برخی نکات نگارشی و املایی

۱ ـ در نسخ مختلف به جای «چ» «ژ» «پ» «گ»، ج، ز، ب، ک، دیده شد.

۲ ـ غلط‌های املایی و سهو در متن نسخهٔ تاشکند بیشتر از نسخهٔ سپهسالار به چشم می‌خورد، هم‌چنین در بیان نظم کوکبی اشتباهی صورت گرفته است که اصلاح گردید.

۳ ـ بای تأکید یا اضافه یا زینت اغلب متصل آمده که به صورت منفصل و تفکیک شده، نگاشته شد. های سکت آخر کلمات یا های بیان حرکت و نیز در کلمات مختوم به هاءِ علامت همزه مانند یا (ِء) و همان به‌جای یای وحدت یا نکره به کار رفته است.

۴ ـ قاعده نگارش رساله بر جداسازی کلمات قرار گرفت. مثل: «بهوای» «شاهبازان » و « بیحد» و بین دو جزءِ اعداد مرکب نیز « واو» ربط قرارگرفت مثل: بیست [و] چهار.

۵ ـ افعالی که به صورت محاوره‌ای ذکر شده بودند مثل گذاشتن، به جای گذاشتند اصلاح گردیدند.

٦ ـ حروف و کلماتی که مناسب بود بین پرانتز قرار داده شده، به متن اضافه گردیده است. هم‌چنین هر انتخاب و گزینشی در یادداشتها متذکر شده است و مصحح روش التقاطی را در تصحیح رساله پیش گرفته است .

۷ ـ علائم اختصاری نسخهٔ سپهسالار با « س »، نسخه تاشکند با «تا»، نسخه مجلس با «م»، نسخه ملک با «مل» نشان داده شده است.

معرفی نسخ «رسالهٔ موسیقی» نجم‌الدین کوکبی بخارایی

از رسالاتی که با موضوع موسیقی دوازده مقام قدیم ایران نوشته شده، رسالهٔ کوکبی به‌قلم نجم‌الدین کوکبی بخارایی مروزی، زنده به سال ۹۲۸هـ.ق است. این رسالهٔ به جهت درج ابیاتی از کوکبی شاعر، دوازده مقام و شعبات آن حائز اهمیّت است. نسخه‌هایی که از رسالهٔ موسیقی نجم‌الدین کوکبی باقی مانده، تفاوتهای چندی با یکدیگر دارد. از این میان، دو نسخه یکی در ازبکستان (تاشکند) و دیگری در روسیه (لنین‌گراد) و سه نسخه در ایران موجود می‌باشد.

الف) نسخ کتابخانه‌های ایران

۱. نسخهٔ کتابخانه مجلس

این نسخه به شماره ۲۷۳۹/۲ در ۳ صفحه (۹: ۸۷) بدون ذکر تاریخ و نام مؤلف درفهرست نسخ خطی‌کتابخانه مجلس شورا به ثبت رسیده، در هامش آن منظومه‌ای ۱۷ بیتی در موسیقی دوازده مقام نگاشته شده است. رسالهٔ کوکبی در مجموعه‌ای با نام مقامات موسیقی آمده به‌خط شیخ محمد علی بن محمود تبریز وتاریخ‌های موجود در مجموعه بین ۱۰۳۰ تا ۱۰۴۴ می‌باشد. بخش‌های دیگر مجموعه به‌لحاظ تاریخ و نیز کاتب و خط با یکدیگر فرق می‌کند با عناوین شنگرف، قطع وزیری بزرگ ۱۹×۲۶، جلد تیماجی قهوه‌ای تیره، تعداد برگ‌ها ۲۱۰ و با سطور مختلف، کاغذ آن اصفهانی نخودی رنگ با شماره ثبت ۳۱۶۳۹.

آغاز:

«حمد بی‌حد و ثنای بی‌عد حکیم کار سازی راکه سازگاری عشاق به نوای نامی اوست».

پایان:

«مفهوم موسیقی دو قسم باشد و یکی الحان که مسمی می‌گردد به‌علم تألیف و معرفت ازمنه که تسمیه می‌یابد به‌علم ایقاع و موضوع این علم الحان است، چه بحث کرده می‌شود از احوال ذاتیه او از حیثیت ملایمت و منافرت، چنانکه مذکور شد و گویند».

از این پس درباره واضع علم موسیقی در نسخ دیگر بحث شده که نسخه مجلس فاقد آن است و در هامش، اشعار ذیل آمده:

ای بـــرادر یک دوگـــاه ســـاز کـــن	از حســـــینی، پســـتی آغـــاز کـــن
از حســـینی پـــرده‌ای چـــون شـــد بـــلند	شـــــد، مــــحیرای بـــرادر دلپســـند
گـــر نـــوا بســـته روی ســـوی حـــجاز	هـــم ســـه‌گـا [هـی] مـی‌شود ای سـرفـراز
در حـــجاز ار تـــو بـــلندی مـــی‌کنی	در حـــصار [ی] زانکـــه تـــندی مـــی‌کنی
گـــر بـــه‌اصـــفاهان روی در ره کـــند	پســــــتیش نـــیریز دان، ای بـــاخبر
از بـــــلندیش نـــــیشابورک بگـــیر	گـــر تـــو دانش داری، ای مـــرد فـــقیر
در بـــــلندی عـــــراق است روی او	پســـتیش مـــغلوب دان در کـــوی او
نـــــغمه مـــــاهور آمـــد از نـــوا	کـــه بـــلندی گـــیری‌ای مـــرد خـــدا
گـــر نـــوای [یـــی] نـــزد دارا مـــی‌کنی	پســـتیش نـــوروز و خـــارا مـــی‌کنی
پســـتی [ای] از بـــوسلیک آغـــاز کـــن	وزعشـــیران پـــردهٔ [ای]را ســـاز کـــن
گـــرتو نـــوروز صـــبا خـــواهـــی بـــدان	از بـــلندی بـــوسلیک است‌ای جـــوان
رکب را ازپســـتی کـــوچک بگـــیر	از بـــــلندیش بـــیاتی یـــاد بگـــیر
گـــر بـــلندی مـــی‌کنی عشـــاق را	مـــی‌بری بـــر اوج هـــفتم طـــاق را
گـــر شـــود عشـــاق پست ای هـــوشیار	زاولش نـــــام است نـــیکو یـــاد دار
پســــــتی عشـــــاق زاول مـــی‌شود	هـــرکه خـــوانـــد هـــمچو بـــلبل مـی‌شود
گـــر مـــبرقع را زخـــوبان خـــواســـتی	پست مـــی‌خوان در مـــقام راســـتی
راست خـــوانـــدن دربـــلندی مشکـــل است	پـــنجگاهی گـــربخوانـــی، حـــاصل است

بسم الله الرحمن الرحیم

حمد بیحد حکیم کارسازی را که کارساز عشاق بینوا نوای اوست
و ثنای بیعد کریم بنده نوازی را که عمل برداری نقش بندان بهوای
لقای اوست و درود نامحدود بران صاحب مقام محمود که پیش
رو انبیا و راهنمای اصفیاست و بر آل و اصحاب او که بزرگ نهادان
دین و راست روان طریق راه اند و بعد این چند سطریست مشتمل
بر معرفت اجزا و ارکان تصنیف و احوال و عوارض آن مرتب بر
دوازده مقام و خاتمه موشح بالقاب همایون و دعای دولت
روزافزون ماه اوج عظمت مهر سپهر سلطنت شهنشاه
دین پرور شهریار عالی گهر شعر
حامی ملت پناه ملک و دین شاه جانشین رحمة للعالمین
مظهر لطف خداوند جهان شاه خسرو غازی عبید الله خان
ابدالله تعالی رافته علی کافة المسلمین الی یوم الدین قبول اثر
یافته باشد که اثر قبول یابد اگرچه گردش دور زمان و دایره
ناساز و ران مقتضی این نوع ترنم و مستدعی اینچنین تکلم نبود

نسخه ناقص مجلس، رسالهٔ کوکبی، صفحه آغاز

ولیکن الطاف بی نهایت حضرت اعلا بران داشت که خلاصه انچه
درین فن باین کمینه رسیده است در قلم اید امید که بشرف نام او
و به تشریف قبول او کرامی کردد   از جور سپهر کوکبی هست تباه
فیض ازلی سوی تو بنمودش راه   در صورت عرضه داشت از جهت وجهم
بنوشت صحیفهٔ پر از ناله و آه   و منه الهدایة والتوفیق

الحق این علمیست شریف
و صنعتی است لطیف که بهره از ارواح است نه اجسام را
ان نغمه که روح قالب انسان بود   همره با وحیوة خوش پنهان بود
کویند که صوت بود با جان همراه   همراه بجان مکو که او خود جان بود
قال بعض العارفین فی کل نغمة من نغمات الموسیقیة اسرار الالهیة
لا یعرفها الا الخواص الاولیاء   هر نغمه کزان شیفته کردد خاطر
سریست عیان واقف اسرار نهی   تو غافل و فریاد کنان این نغمات
کر غفلت دل رهی و حاضر باشی   طالبان کامل و سالکان مکمل را از
دوام ریاضات والتزام مجاهدات بموجب ایه کریمه والذین جاهدوا
فینا لنهدینهم مطلب جز رهایی از علایق و عوایق دنیا و مقصد غیر

نسخه ناقص مجلس، رسالهٔ کوکبی، صفحه دوم

۲ ـ نظم کوکبی در کتابخانه ملک (تهران)

در جُنگی با شماره ۳۳۲۶ موجود در فهرست کتابخانه ملک (صص ۲۲۴ـ۲۱۵) و ذیل شماره‌های ۴ و ۵ دو رسالۀ موسیقی با عناوین « در بیان دانستن علم موسیقی و مقامات و شعبه» و دیگری « رسالۀ موسیقی» معرفی گردیده است. پس از پایان رساله اول[در بیان] با رنگ قرمز نوشته شده، «رسالۀ موسیقی افلاطون» که به‌نظر می‌آید به صورت رساله‌ای مستقل در فهرست‌هایی نظیر «منزوی» نیامده است، از قلم افتاده باشد. در خاتمه همین رساله (ص ۲۲۰) اشعاری از کوکبی آمده، سپس در رسالۀ موسیقی دیگر (آخرین بخش جُنگ، ذیل شماره ۵) برخی از ابیات کوکبی تکرارگردیده است. بدین ترتیب:

الف) ابیات رسالۀ موسیقی افلاطون:

چو آهنگ می‌کنی به حجاز[1] — در اصفهان نظری جانب عراق‌انداز

چو نافه[2] زنگوله در پرده رهاوی بند — به‌بوسلک حسینی صفت برار آواز

مشو بزرگ زراه نیاز، کوچک باش — درآن مقام به‌عشاق بی‌نوا پرداز

کو شطر حاذه، گردانیه چو برخانی[3] — نواز ز پرده نوروز سلمک و شهناز

بگوش جان شنو از کوکبی که کرد ادا — به‌چار بیت، ده و دو مقام، شش آواز

و دایره تلطف در آن صفحه نوشته شد. تمه تمه.

رساله‌ای در شانزده فصل با موضوع موسیقی دیده می‌شود که در فصل شانزدهم ذکر شش آواز ونام آنهاست.

---

۱. وزن مصرع اشکال دارد. مصرع چنین است: «ز راه راست چو آهنگ می‌کنی به حجاز».

۲. نافه، ناقه است و بوسلک، بوسلیک می‌باشد.

۳.گر گوشت، مایه،گردانیه چو بر خوانی — نواز پرده نوروز و سلمک و شهناز (م).

ب) ابیات رسالهٔ موسیقی

آخرین رسالهٔ موسیقی این مجموعه (شماره ۵، ص ۲۱۹) حاوی ابیاتی چنداست و درآن از کوکبی شاعر یاد می‌کند:

دوازده مقام و بیست و چهار شعبه را به نظم در آورده‌اند.

نظم

مقام اندر عدد هشت آمد و چهار — دو شعبه هر مقامی راست ناچار
چو سازی نغمه عشاق را ساز — نغم در زابل [و] در اوج پرداز
حسینی کز مقاماتست برتر — دو گاه آمد قرینش با محیر
مقام راست گنج ورنجکاه است — مبرقع لازمش با پنج گاه است
چو آمد بوسلیک از پرده ساز — عشیران و صبا را داد دمساز
رهاوندی شد بـه‌نوروز عرب رام — که نوروز عجم برد ازدل آرام
نوا کز وی فتاده در جهان شور — بود نوروز و خارا فرع ماهور
بزرگ آمد چو چنگ را ساز کرده — همایون‌چون نهفت از وی دو پرده
ز اصفهان کسی کو گشت آگاه — به نیریز و نیشابورک برد راه
عراق عشرت افزار هست مطلوب — گهی باشد مخالف گاه مغلوب
پس اززنگوله‌اندرنغمه قوال — نماید چهارگاه آنگاه عزال
حجاز آمد یکی نخل ثمر دار — سه‌گاه‌است‌وحصارآن نخل را بار
مقام کوچک ار دانی توانی — که‌دررکب وبیات این بیت خوانی
دو فرع ار نهی براصلی نشان یافت — کنون باید به تدبیرش عنان تافت
حضیضش هست با هر اصل واجب — چو دریاکش بود قعری موجب
حضیضش فرع اول را بود جا — بود فرع دوم را اوج ماوا
باین ترتیب تا آخر نوشتیم — بری بردار ازین تخمی که کشتیم

ایضاً

از راه راست گر آهنگ می‌کنی به‌حجاز — ز اصفهان گذری جانب عراق‌انداز

بـه‌ناقه زنگـوله در پـرده رهـاوی بـند ز بـوسلیک حسـینی صـفت بـرآر آواز
مشـو بـزرگ ز روی نـیاز کـوچک بـاش در ایـن مـقام بـه‌عشـاق نـواپـرداز
گوشت و مویه و گردانـیه چـو بـرخـوانـی سـازپردهٔ نـوروز و سـلمک و شـهناز
بگوش و دل شنو از کوکبی کـه کـرد آواز به چـار بـیست ده و دو مـقام و شش آواز

ایضاً

عشاق [برآمد] حسـینی‌است چـو راست در پـرده بـوسلی رهـاوندی و نـواست
تـاگشت بـزرگ در صـفاهان و عـراق زنگـوله حـجاز و کـوچک انـدر بـرماست

ایضاً

راست گـویان حـجازی بـه‌نـوا مـی‌گویند که حسین کشته شد از جور مخالف به‌عراق

و درخاتمه (ص ۲۲۹) ابیات تکرار می‌گردد:

فصل شانزدهم در شش آوازه * اسامی شش آوازه گفته شد باز اینست که بیست و چهار شعبه از آن برمی‌خیزد، به شعر:

مـقام انـدر عـدد هشت آمـد و چـار[۱] دو شـعبه هـر مـقامی راست نـاچار
حسـینی کـز مـقامات است بـرتـر دو گـاه آمـد قـرینش بـا مـحیر
مـقام راست گـنج رنـج‌گاه است مـبرقع لازمش بـا پـنج گـاه‌است
چـو سـازی پـرده عشـاق را سـاز نـغم در زابـل و در اوج پـرداز
نـوا را افـتد از وی در جـهان شـور بـود نـوروز خـارا، فـرع [و] مـاهور
حـجاز آمـد یکـی نـخل ثـمردار سـه‌گـاهست وحـصارآن نـخل را بـار
از اصـفهان کسـی گـو گـردد آگـاه بـه نـیریز و نـیشابورک بـرد راه
مـقام کـوچک ار دانـی تـوانـی کـه در رکب و بـیاتی بـیت خـوانـی
عـراق عشـرت افـزاست مـنسوب گـهی روی عـراق و گـاه مـغلوب
پس از زنگـوله انـدر نـغمه قـوال نـماید چـهارگاه از بـعد عـزال

۱. در متن اصلی چهار.

بـزرگ آمـد چـو چـنگ را ساز کـرده هــمایون و نـهفت ازوی دو پـرده
چـو فـرع آمـد بـهر اصـلی مـیان ساخت ولی بـاید بـه تـرتیبش بـیان سـاخت
حـضیضی است بـا هـر اصـل و اوجـی چـودریاکش بـود قـعری و مـوجی
حـضیض فـرع اول را بـود جـای بـود فـرع دویـم را اوج مـاوای

و سپس در خاتمه گفته: تتمه الرساله

برخی از ابیات این نظم با تفاوت‌هایی در رسالهٔ موسیقی بهجت‌الروح، تألیف عبدالمؤمن بن صفی‌الدین ذکر شده است. برای مثال در بیت ذیل به جای ذکر نام شاعر یعنی کوکبی گفته:

به‌گوش جان بشنو ازکسی کـه کـرد بـیان بـه‌چار بـیست‌ده ودو مـقام و شش آواز

در حالی که در حاشیه به نقل از نسخه‌ای دیگر [D] آورده:

به گوش جان شنو از کوکبی که

باید توجه داشت که در رسالات مختلف موسیقی یا حواشی و هامش آنها هر جا این ابیات آمده، نام کوکبی شاعر، مذکور است.

دیگر آن‌که این ابیات در مقایسه با ابیات رسالهٔ بهجت‌الروح (از ص ۴۳ تا ۵۳) خلاصه‌تر است و به‌صورت جابه جا آمده، نیز برخی از ابیات (مانند حضیضش) در رسالهٔ بهجت افتاده است.

تاریخ نگارش مجموعه به سال ۱۲۳۸ هـ. ق نوشته شده و کاتب آن رضاالحسینی الطهرانی است؛ به‌خط نستعلیق، عنوان و نشان و جدول‌ها و دوایر جوهر سرخ ۱۱۶ برگ ۱۵/۳ * ۲۰/۷، ۱۹ س، کاغذ پسته‌ای، جلد رویه میشی قهوه‌ای مایل به میشی.

در فهرست نسخ خطی کتابخانه ملی ملک (ج ٦ / ۳۷۵) آمده:

« از محمد بن محمد ملقب به اختیار به فارسی که از « اربع مقالات » کوشیار و «تفهیم» ابوریحان و « روضه المنجمین و کفایه التعلیم» و «اشجارو اثمار» انتخاب کرده است (دیباچه، ذریعه ۵۰۲ فهرست دانشگاه ۲: ۲۴۵ و ۲۰۳:۸، منزوی ۲۰٦).

۳ـ نسخه کتابخانهٔ سپهسالار

نسخه سپهسالار با شماره ثبت ۲۹۳۱/۴۲ (۵: ٦۸۸) در مجموعه‌ای به خط محمد صفی کتابدار محفوظ است و در مقدمه آن آمده:

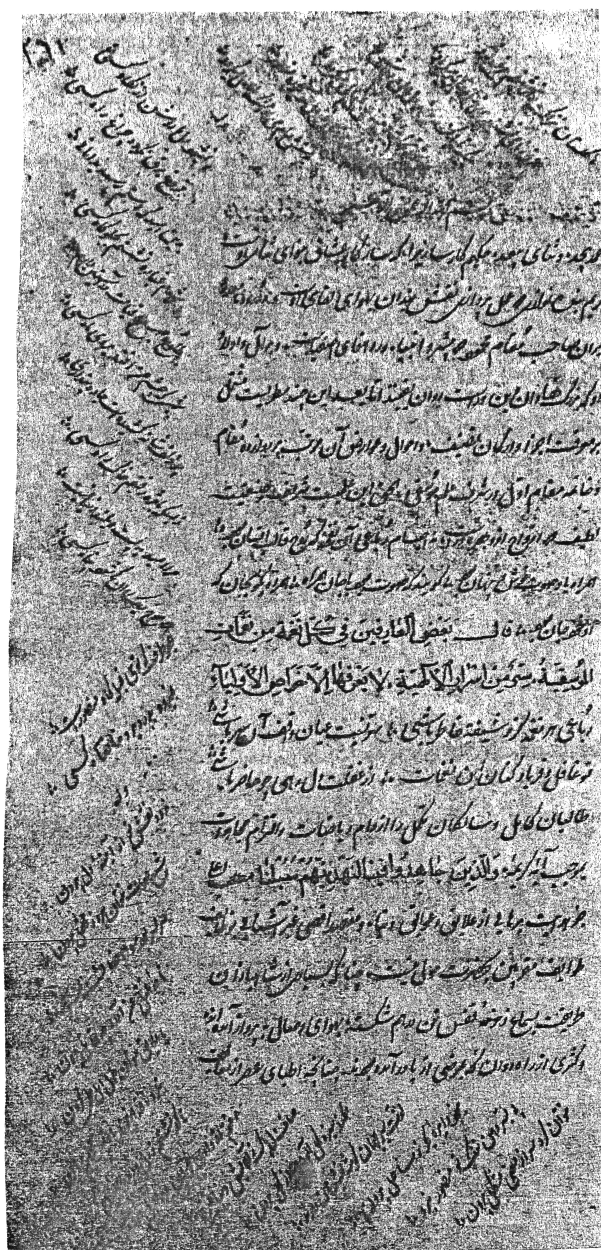
« و به تاریخ ۱۰٦۹ هجری این جریده لطیفه کسوت تلفیق و ترتیب در برکرده و مرقع جلد بر دوش افکنده، و معتکف زاویه فقر و انکسار محمد صفی کتابدار این سر کار محمد صفی اهل کمال و ادب و دانش بوده و در شعر نیز متخلص به ظفر بوده اشعاری به مناسبت در مجموعه که به نام شیخ صفی گرد آورده، سروده است.

در داخل جنگ، تاریخ‌های ۱۱۰۱، ۱۱۰۲ نیز دیده می‌شود و مالک آن اعتضادالسلطنه بوده که در زمان ناصرالدینشاه سمت وزیر فرهنگ و علوم را به عهده داشته است و سپس این جُنگ را به سپهسالار تقدیم می‌کند (به نقل از مسئول نسخ خطی کتابخانه سپهسالار خانم خدیجه خسرودی)

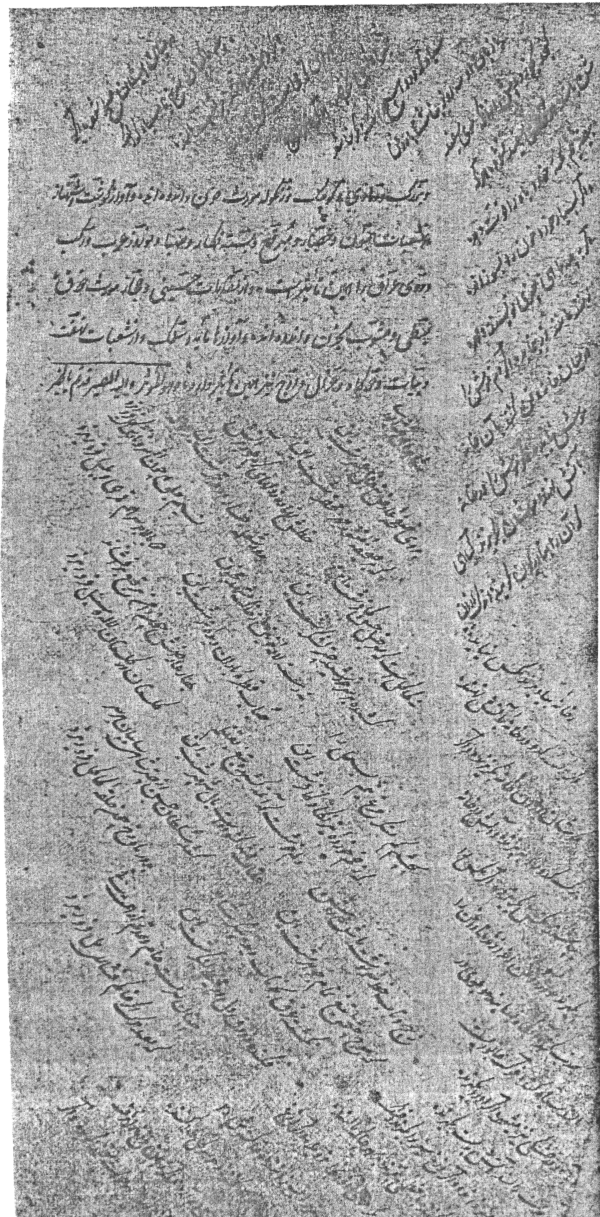
آغاز رساله:

حمد بی‌حد و ثنای بی‌عد حکیم کارسازی راکه سازگار عشاق به‌نوای ثنای اوست کریم بنده نوازی که عمل پردازی نقش بندان به‌هوای لقای اوست.

انجام: و از مقامات حسینی و حجاز مورث ذوق بسطی و مشوب به حزن واندوه‌اند و آوازها مایه و سلمک و از شعبات نهفت و بیات و دوگاه و عزال و اوج نیز همین تاثیر دارد، و هوالمؤثر و الیه المصیر قدتم بالخیر.



نسخه سپهسالار، رسالهٔ موسیقی کوکبی بخارایی صفحه آغاز



نسخه سپهسالار، رسالهٔ موسیقی کوکبی بخارایی صفحه انجام

۴ـ نسخهٔ تاشکند

این نسخه، فاقد نام کاتب، تاریخ ثبت و مشخصات مجموعه است. صفحات آن بهم‌ریخته، جابجا در مجموعه‌ای درج شده که موجب آشفتگی در کار تصحیح شد و با مراجعه به نسخهٔ سپهسالار، صفحات پراکنده، مرتّب شدند. صفحه ۲۵ و ۲۴ به صفحه ۲۰ و ۲۱ تغییر یافت. چنین به‌نظر می‌آید که شماره‌هایی که در پایین هر صفحه نوشته شده، بعدها به آن اضافه شده باشد. این نسخه را عسگرعلی رجب‌اوف در ۱۹۸۳ در دوشنبه مرکز تاجیکستان انتشار داده است.

هر چند اگر نسخهٔ کتابخانه سپهسالار به جای نسخه تاشکند انتخاب می‌گردید کار مصحح به سبب خوش خطی، ترتیب، ذکر تاریخ کتابت نسخه (۱۰٦۹ هـ.ق) آسانتر بود، اما چون هر دو نسخه دارای برخی افتادگی‌ها بودند که باید با توجه به یکدیگر اصلاح می‌شدند، ترجیح داده شد که نسخه تاشکند ملاک کار قرار بگیرد. با توجه به آن‌که به‌نظر می‌آمد کتابت هر دو نسخه نزدیک به یکدیگر باشد.

آغاز

حمد بی‌حد حکیم کارسازی راکه ساز عشاق به نواحی ثنای اوست و ثنای بی‌عد کریمی راکه‌بنده‌نواز است. عمل‌پردازی نقش‌بینان به‌هوای‌لقای او است و درود نامحدودبرآن.

انجام

تمت الرساله الموسیقیه و هوسر من اسرارالالهیته لایعلمها الاخواص الرجحان بعون الملک المستعان اللهم اشغع شفاعه الابرار الی دارالقرآن آمین برب العالمین...
مصرع (هست ز نیکان سر کوی تو)

بسم الله الرحمن الرحیم

حمد بیحد حکیم کارسازی را که کارساز عشاق بنوای سمای اوست
و ثنای بیعد کریم بنده نوازی را که عمل برداری نقش بندان هوای
لقای اوست و درود نامحدود بران صاحب مقام محمود که پیش
رو انبیا و راهنمای اصفیاست و بر آل و اصحاب او که بزرگ نهادان
دین و راست روان راه یقین اند و بعد این چند سطریست مشتمل
بر معرفت اجزا و ارکان تصنیف و احوال و عوارض آن مرتب بر
دوازده مقام و خاتمه موشح بالقاب همایون و دعای دولت
روزافزون ماه اوج عظمت مهر سپهر سلطنت شهنشاه
دین پرور شهریار عالی گهر شعر
حامی ملت پناه ملک و دین شاه جانشین رحمة للعالمین
مظهر لطف خداوند جهان شاه خسرو غازی عبید الله خان
ابد الله تعالی رافته علی کافة المسلمین الی یوم الدین قبول اثر
یافته باشد که اثر قبول یابد اگرچه گردش دور زمان و دایره
ناسازد وران مقتضی این نوع ترنم و مستدعی اینچنین تکلم نبود

نسخه تاشکند، رسالهٔ موسیقی کوکبی بخارایی، صفحه آغاز

نسخهٔ تاشکند، نظم کوکبی در ذکر دوازده مقام و بیست و چهار شعبه و شش آواز

رسالهٔ موسیقی کوکبی بخارایی

نسخهٔ تاشکند، رسالهٔ کوکبی بخارایی صفحهٔ انجام

متن رسالهٔ موسیقی

نجم‌الدین کوکبی بخارایی

حمد بی‌حد* حکیم کار سازی را که ساز[1] عشاق به‌نوای ثنای اوست و ثنای بی‌عد[2] کریمی[3] را که بنده‌نواز است. عمل‌پردازی نقش بینان به‌هوای لقای او است و درود نامحدود[4] برآن صاحب مقام محمود که پیش‌رو[5] انبیا و رهنمای اصفیا است و برآل و اصحاب[6] او که بزرگ نهادان دین و راست روان راه[7] یقین‌اند.و بعد[8]، این چند[9] سطر است مشتمل بر معرفت اجزا و ارکان تصنیف و احوال و عوارض آن مرتبه[10] بردوازده

---

۱. س: سازگار.

۲. س: «وثنای بیعدد» را ندارد، م: بیعد، تا: بیعدد (به‌دلیل سجع بین بیحد و بیعد، نسخه مجلس برگزیده شد).

۳. س: کریم بنده‌نوازی که عمل پردازی نقش بندان بهوای، م: کریمی را که بنده‌نوازی را که عمل برداری نقش بندان بهوای.

۴. س: معدود.

۵. س و م: و پیش رو انبیا، تا: پیش‌روی.

۶. س: اولاد.

۷. س: بدون راه.

۸. س : اما بعد.

۹. س: سطریست.

۱۰. س، م: مرتب.

مقام و خاتمه موشح[۱] به‌القاب همایون و دعای دولت روز افزون، ماه اوج عظمت، مهر سپهر سلطنت، شهنشاه دین‌پرور[۲] شهریار عالی‌گهر.

مثنوی[۳]

حامی ملت، پناه ملک دین — جانشین رحمة للعالمین

مظهر لطف خداوند جهان — خسرو غازی، عبیدالله* خان

اَبدَّاله تعالی ظلال رأفته[۴] علی کافة‌المسلمین الی یوم‌الدین* قبول اثر یافته باشد که اثر قبول یابد، اگرچه گردش دور زمان و دایره ناساز دوران مقتضی این نوع ترنم و مستدعی این جنس[۵] تکلم نبود، لیکن[۶] الطاف بی‌نهایت حضرت اعلی، برآن داشت که خلاصه آن‌چه در این فن به‌این کمینه* رسیده است، در قلم آید. امید که به‌شرف نام او، نامی و به‌تشریف قبول او گرامی گردد: ان‌شاءالله‌العزیز[۷].

رباعی:

از جور سپهر، کوکبی جست پناه — فیض ازلی سوی تو بنمودش[۸] راه

در صورت عرضه داشت از محنت غم[۹] — بنوشت صحیفه [ای]پر از ناله و آه

و منه‌الهدایه و التوفیق*

مقام اول در شرف علم موسیقی

الحق[۱۰] این علمی‌است شریف و صنعتی* است لطیف، که بهره ازو، ارواح راست نه

---

۱. س: «از موشح تامنه‌الهدایه و التوافیق» را ندارد.
۲. م: پرور، اصل: سرور.
۳. م: شعر، به‌نظر می‌آید به جای واژه خداوند درمصرع دوم برای درستی وزن باید واژه خدای باشد.
۴. م: رافته، تا: رءفته.
۵. م: اینچنین تکلم.
۶. م: ولیکن.
۷. م: «ان‌شاءالله العزیز» ندارد.
۸. م: بنمودش تا بنمودست، (نسخه مجلس به دلیل مناسب بودن وزن شعر برگزیده شد).
۹. م: وغم.
۱۰. س: بحق.

اجسام[۱] را.

رباعی[۲]

آن نفخه که روح قالب انسان بود   همراه به‌اوصوت خوشی پنهان[۳] بود
گویند که صوت بود با جان همراه   همراه بجان مگو،که او خود جان بود

قال بعض‌العارفین فی کل نغمه من نغمات الموسیقیه، سرّمن اسرار الالهیه لایعرفهاالّا خواص الاولیا*

رباعی

هر نفخه کزان شیفته خاطرباشی   سرّی است عیان واقف آن سرّباشی
تو غافل و فریاد کنان، این نغمات   کز غفلت دل رهی و[۴]حاضر باشی

طالبان کامل و سالکان مکمل را از دوام ریاضات و التزام مجاهدات به موجب آیه کریمه که اعوذبالله[۵] من‌الشیطان‌الرجیم، بسم‌الله‌الرحمن‌الرحیم، والذین* جاهدوا فینا لنهدینهم سبلنا[۶] مطلب[۷] اعلی جز برهانی از علایق و عوایق* موانع دنیا و مقصد اقصی غیرآشنای[۸] به‌وظایف[۹] مقربین به‌حضرت مولی نیست.

منقول است[۱۰]که بسیاری از شاهبازان[۱۱] طریقت به‌سماع زمزمه بند تن از پای بجسته در هوای وصال [به] پرواز آمده[۱۲] و کثیری از راهروان که به مرضی از پا در آمده بودند، چنانکه اطبا[ی عصر] از مداوای آن عاجز مانده، بشنودن[۱۳] آواز، [به] حال صحت اصلی باز آمده [اند][۱۴].

---

۱. س: که ارواح ازو بهره و راست نه اجسام.
۲. م: « رباعی » را ندارد.
۳. م: حیوه خویش پنهان بود.
۴. س: رهی چو حاضر.
۵. س: از که «اعوذ بالله تاوالذین » را ندارد.
٦. س: «سبلنا» ندارد.
۷. س: مطلب اعلی جز هدایت به رهایی، م: ندارد.
۸. س: غیر آشنایی.
۹. م، س: بوظایف طوایف.
۱۰. س: چنانکه منقولست.
۱۱. م: شهبازان.
۱۲. «ازوکثیری تا آمدند» از نسخه سپهسالار به متن اضافه شد.
۱۳. م: آوازی به .
۱۴. م: آمده‌اند.

رباعی:

آواز خـــوشت زتـــن جـــدایـــی بـــخشد   بـــا شـــاهد روحت آشـــنایی بـــخشد

گـــردرعـــمل است[1] روی هـــرعـــلم ولی   ایـــن عـــلم زهـــرعـــمل رهـــایی بـــخشد

مقام دوم در بیان[2] موسیقی و تعیین موضوع او

بدان‌که موسیقی*، لغتی‌است یونانی و معنی او الحان است[3]. در اصطلاح، این فن علمی است‌که[4] درو دانسته می‌شود، احوال نغمات را از حیث ملایمت و منافرت[5] ایشان[6] با یکدیگر واحوال ازمنه* بین‌النغمات را از حیث[7] قصر وطول[8] ایشان نسبت بایکدیگر را.

پس مفهوم موسیقی دو قسم باشد: معرفت[9] الحان‌که مسمی می‌گردد به‌علم تألیف، و معرفت ازمنه‌که تسمیه می‌یابد به‌علم ایقاع، و موضوع این علم الحان است چه، بحث کرده می‌شود از احوال ذاتیه او از حیث ملایمت و منافرت، چنانکه مذکور شد. وگویند این علم را فیثاغورث* حکیم‌که شاگرد لقمان است بیرون آورده، سبب[10] تنبیه او بدین علم[11] آن بود‌که شبی به‌خواب دید‌که شخصی پیش او آمد وگفت‌که فردا به‌بازار آهنگران‌گذری‌کن[12] تا سرّی از اسرار حکمت برتو مکشوف شود چون بیدار شد، وقت

---

۱. س: تا عملت، «عمل است» ازنسخه سپهسالار انتخاب شد.

۲. س: در بیان معنی موسیقی و نغمتین و موضع او در نسخه تاشکند به‌صورت (موضع، ضوع).

۳. س: و در اصطلاح اهل فن.

۴. س: «درو» را ندارد.

۵. س: منافرت چنانکه مذکور شد.

٦. س: از ایشان تاگویند ندارد و به‌نظر می‌رسد به‌سبب خطای چشم «ملایمت و منافرت» درسطر بعدی تکرار شده باشد.

۷. م وس: حیث، اصل: حیثیت.

۸. م: طویل ایشان، پس.

۹. م: یکی الحان.

۱۰. در اینجا نسخه مجلس به‌پایان رسید و از این به بعد متن با نسخه سپهسالار مقابله شده است.

۱۱. سبب آگاه شدن این علم چنان بود‌که.

۱۲. عبورکن.

سحر بود. برخاست و بدان جانب گذر کرد[۱]. ودر آن بازار دراندیشه کشف آن سرّ[۲] می‌بود، تا که آوازی که از مصادمت* آن دو جسم[۳] ثقیل می‌شنید، با هم به‌نسبتی می‌داد تا از آن مناسبت[۴] لذتی یافت و از آنجا به گوشه‌ای رفت و موی در دهن گرفت و به‌سر ناخن آن را بجنبانید[۵]، آوازی از آنجا بیرون آمد[٦]، اما این ضعیف بود، آن را[۷] به‌ابریشم بدل نمود[۸] و دراستخراج آلتی* که ابریشم برآن بندد، فکر می‌کرد تاروزی در دامن کوهی[۹] گذشت سنگ پشتی افتاده بود. پوسیده، پوست[۱۰] برروی کاسه باقی. چون باد در تجاویف* آن می‌افتاد[۱۱] آوازی از آنجا بیرون می‌آمد[۱۲] آن را برداشت و بربط* ساخت و دسته براو بست[۱۳] و در تتمیم* و تکمیل آن سعی می‌نمود، تا به کمال رسید[۱۴]. والله[۱۵] تعالی اعلم اگرچه در[۱٦] ظهور این علم وجوه دیگر گفته‌اند، اما آن‌چه[۱۷] نزد اکثرمعتبر بود، اینست که نقل کرده شد.

مقام سیوم در تعریف نغمه

بدان که نغمه* آواز خوشایندی[۱۸] است، درنگ کننده برحدی واحد از یک حدت[۱۹] و ثقل، که حس،زمان آن را تواند دریافت.

---

۱. ظاهر شود به حسب ایشان صبح بدان بازار گذر کرد و دراندیشه کشف.
۲. ناگاه.
۳. س: آن دو جسم.
۴. س: مناسبت. اصل: مناسب.
۵. س: می‌جنبانید.
٦. س: می‌آمد.
۷. س: پس آن را.
۸. س: کرد.
۹. دراصل: کوی.
۱۰. س: و پوست بر روی کاسه باقی مانده.
۱۱. س: می‌افتاد، اصل: نمی افتاد.
۱۲. س: می‌آمد، اصل: آمد.
۱۳. س: «دسته براو بست» ندارد.
۱۴. س: رسانید.
۱۵. س: «والله تعالی اعلم اگرچه» ندارد.
۱٦. س: ودر.
۱۷. س: آن‌چه اصح بود اینست «که نقل کرده شدمقام» ندارد.
۱۸. اصل: خوشاینده ایست.
۱۹. س: از حدت.

قید اول به‌لفظ خوشایندی‌است به جهت اخراج آواز چوبی یا سنگی است که برزمین بکشند. اگرچه[۱] آن آواز درنگ‌کننده‌ای است برحدی واحد. اما چون از میل* طبیعت خالی‌است، آن را نغمه نگویند و اگرچه[۲]گفته شود که این[۳] تعریف نغمه‌های نامطبوع بدآواز و صدای سازهای ناملایم خارج است، با آن‌که آنها را نغمه گفته‌اند، می‌گویم **لانسلم***، که آنها خوش نباشد، نسبت به‌طبع **لافظ***[۴] شده به‌آن یا مستخرج آن. و برتقدیر تسلیم که ملایم هیچ طبع نباشد. این تعریف نغمه‌است که مقصود بالذات بیان حال[۵] اواست نه مطلق نغمه و **قید دویم**[۶]که لفظ[۷] واحداست به‌جهت اخراج مرکب هر یک از بُعد و جنس و جمع است. اگر چه هر یک ازآنها درنگ‌کننده‌اند، اما حدّی واحد نیستند[۸]، بلکه بر حدود مختلفه‌اند. پس آنها را نیز نغمه نگویند. **قید سوم** ادراک حس است[۹] به‌جهت اخراج آواز دف و کفی‌است که شنیده می‌شود، اما حس ادراک زمان آن نمی‌تواند کرد، بنا برعدم درنگ.پس آنها را نغمه نگویند[۱۰] و چون حقیقت نغمه معلوم شد، بدان که آن بردو قسم است: **قولی** و **فعلی***. قولی، چون آواز خواننده[۱۱] و گوینده. فعلی، چون صدای چنگ و رباب و امثال آن.

مقام[۱۲] چهارم در تعریف بعد و جنس و جمع[۱۳]

صاحب شرفیه* صفی‌الدین عبدالمؤمن طاب ثراه*[۱۴]گفته است[۱۵]:که بعد، مجموع

---

۱. س: اگرچه آواز.
۲. س: اگر گفته.
۳. س: از این.
۴. س: لاقط به استخراج آن برتقدیر تسلیم که.
۵. س: اوست، اصل: او.
٦. س: نغمه قید.
۷. س:که حدی واحد است اخراج هر یک از بعد و جنس و جمع است چراکه هر یک.
۸. س: برحدی واحد نیستند.
۹. س: حس است، اصل: حسی است.
۱۰. س: بدون واو.
۱۱. س: فعلی چون‌گویندگی و خوانندگی و.
۱۲. س: قید.
۱۳. س: جمع و ملایمت و منافرت آن صاحب.
۱۴. س: «طاب ثراه» ندارد، اصل: ثراه است.
۱۵. س: «که» ندارد.

نغمتین[۱] است در حدّت و ثِقْل و صاحب نفایس‌الفنون*[۲]، محمد ابن محمودالاملی رحمه‌الله علیه[۳]، گفته است: تألیف میان[۴] دو نغمه مختلف[۵] به‌حدّت* و ثقل* را «بُعد*» خوانند اما مراد به‌بعد، اختلاف بین‌النغمتین‌است چه[۶] نسبت میان دو نغمه ملایمت است یا مُنافرت، یعنی طبع[۷] [با] استماع نغمتین لذت می‌کرد بنا بر مناسبت آن دو نغمه[۸] باهم، یا ناخوش می‌شود به‌جهت[۹] بیگانگی هر یکی[۱۰] باهم. اگر نسبت ملایمت، است آن را «بعد[۱۱] متفقه*» گویند. اگر منافرت است، آن را «بعد متنافره*»[۱۲] گویند. و اگر بعد متفقه در غایت اتفاق است[۱۳]، یعنی به‌حیثیتی است که هر یک از ین دو نغمه قائم مقام یکدیگر[۱۴] می‌تواند بود در تعریف[۱۵] لحنی آن را «بعد ذی‌الکل» می‌نامند. و چون بعد متفقه که مقصود با لذات[۱۶] اوست، از یکی درگذرد آن را «جنس*» گویند و چون [جنس*]، از یکی درگذرد، آن را «جمع*» نامند.

---

۱. س: نغمتین مختلفین است.

۲. س: «الفنون» ندارد.

۳. س: «رحمه‌الله» ندارد.

۴. س: که تألیف میانه.

۵. س: مختلفه.

٦. س: میانه.

۷. س: طبع از.

۸. س: باهم ناخوش می‌شود.

۹. س: وبه جهت.

۱۰. س: یک باهم نسبت.

۱۱. س: بعد بعد متفقه.

۱۲. س: منافرت می‌خوانند.

۱۳. مطالب مندرج درنسخه سپهسالار که درذیل می‌آید، در نسخه تاشکند نیامده است «و سبب ملایمت و منافرت در ابعاد، آن است که هر قومی را کمالی است مخصوص، بدان چون آن قوت را کمال حاصل شود نفس را التذاذی و به جهتی حاصل آید و چون به تحصیل آن توجه کند، اگر حاصل به یقین بدان متلذذ گردد، و اگرنشود متألم گردد و اگر حصول درنگی افتد به قدر زمان تلبث حیرتی و فکری که مستتبع الم نفسانی باشد، عارض شود وبه ضرورت معلوم است که مراتب التذاذ نفس از استماع ابعاد مختلف و متفاوت است و غرض ازین اختیار ملایمات افضل، پس به‌ضرورت از ابعاد هرآن‌چه ملایم بود، اشرف و درجات شرف به حسب مراتب ملایمت است اعرف الله باهل الذوق و اگر بعد متفقه در غایت اتفاق است یعنی به حیثیت که هر یک از این دو نغمه قائم مقام دیگری تواند بود در تألیف لحنی که».

۱۴. س: دیگری تواند.

۱۵. س: در تألیف لحنی که آن را.

۱٦. س: بالذات بالذات.

و صاحب نفایس گفته[۱]: که چون تألیف میان نغمات بیش[۲] از دو نغمه باشد، آن را جمع خوانند. پس آنها[۳] که قایل به‌جنس‌اند اقل[۴] مرتبه جمع[۵] را جنس گفته باشند و چون جمع در ضمن نغمات متفقه محدوده الازمنه[۶] موزونه الادوار وجود گیرد، آن را الحان نامند.

مقام پنجم در بیان پرده‌های اصلی

بدان که، مقامات* اصل، دوازده است[۷] عشاق، نوا، بوسلیک، راست، [عراق*] اصفهان، زیرافکن، که او را[۸] کوچک نیز گویند. بزرگ*[۹]، زنگوله، که او را نهاون[ند] نیز گویند. رهاوی[۱۰] که او را رهاوی و حسینی حجاز [گویند.]

و گفته‌اند که مجموع[۱۱] پرده‌ها که فیثاغورث بدرآورده، هفت است **اول**، نوا[۱۲] **دوم**، بوسلیک. شهرت[۱۳] پرده‌ها به این[۱۴] نام برای این شد که او راغلامی بود، بوسلیک نام، از برای او[۱۵] پیوسته‌برین به ترکی‌سرود گفتی، این پرده به نام او مشهور شد. **سیوم**[۱۶]، راست واورا به‌جهت آن راست خوانند[۱۷]، که بیشتر اصوات برین پرده، راست آید او را از این

---

۱. س: فرموده.
۲. س: میان پیش.
۳. س: پس آنان.
۴. س: جنس‌اند تسمیه کرده باشند.
۵. س: «جمع را» ندارد.
٦. س: تا: موزونته.
۷. س: است در ضمن دوازده برج آمده این است نامهای ایشان.
۸. س: «او را» ندارد.
۹. س: بزرگ که نهاوند نیز گویند.
۱۰. س: رهاوی و حسینی حجاز و گفته‌اند. اصل: رهاوی که او را رهاوی نیز گویند حسینی، حجاز.
۱۱. اصل: مجموع پرده‌ها را اصل فیثاغورث بیرون آورد، هفت بود.
۱۲. س: ۲.
۱۳. س: از «شهرت تاشد» ندارد.
۱۴. اصل: باین.
۱۵. س: آورده‌اند که او را غلامی بود بوسلیک نام از برای او در این پرده نواختی و به ترکی سرود کردی.
١٦. س: ۳.
۱۷. س: گویند.

حیث **امالادوار**[۱] گفته‌اند. **چهارم**[۲]، عراق و این پرده را این[۳] نام به‌جهت آن شد که ملکی بود درعراق نام این پرده اورا بسیار خوش آمدی، این پرده بنام او شهرت گرفت. **پنجم**[۴]، عشاق. **ششم**[۵]، زیرافکن. **هفتم**[۶]، رهاوی و رهاوی قصبه‌ای است از قصبه‌های[۷] روم[۸]، روایت است که فیثاغورث را شبی در آن جزیره مهمانی خوب صورت رسید و تمام شب به مشاهده او بیدار بود، چون روز شد این پرده تمام شد بنام او شهرت یافت. این بود وجه تسمیه بعضی پرده‌ها که شنیده شدو بعضی را که وجه تسمیه مذکور نشد شاید که وجهی داشته باشد.

و بعضی[۹] دیگر گویند: مقاماتی که آن حکیم کامل استخراج کرده هشت بود و آن این است: عشاق، بوسلیک، راست، عراق، اصفهان، رهاوی، حسینی وحجاز و آن چهار پرده دیگر را حکما[۱۰] از ین مقامات[۱۱] گرفته‌اند. چنانچه، نوا را از عشاق و زنگوله را از راست و بزرگ را از عراق و زیرافکن را از اصفهان.

---

۱. س: از این حیثیت او را ام الادوار گویند. ۲. س: ۴

۳. س: را از آن عراق گویند که پادشاهی بود نام وی عراق و اورا پدر امیر ابونصرمنصوربود. او رااز این پرده بسیار خوش آمدی، متصل در این مجلس او همین پرده نواختندی، بنام او شهرت کرد.

۴. س: ۵. ۵. س: ٦.

٦. س: وگویند رهاوی. ۷. س: قصبهای جزیره روم، اصل: قصبای.

۸. س:گویند آنجا شبی شد صورت رسیده بود، فیثاغورث همه شب به‌مشاهده او بیدار بود و این پرده ترتیب می‌داد چون روز شد، تمام کرده بود این بود که عراق نام نهاده شد در وجه بعضی تسمیه بعضی از مقامات آن‌چه شنیده شده بود و بعضی دیگر مذکور شد می‌تواند بود که وجهی داشته باشد و مخفی نماند که یا آن‌که این اسامی واقع شده باشد. بی ملاحظه وجه تسمیه اذلکل احدان یسمی ماشاء به ماشاء (برای هرچیزی یک حدی است که با نام نامیده می‌شود، آن‌چه خواستی بگو).

۹. س: بعضی گویند مقاماتی که آن حکیم کامل استخراج کرده هفت بود. اصل: مقامات.

۱۰. س: حکیمان. ۱۱. س: ازین هشت پرده استخراج نموده‌اند.

مقام ششم، در نسبت آوازها و شعبات[۱]

بعد[۲] از ظهور دوازده مقام اصل*، اهل این صناعت، پرده‌ای چند ازاین اصول استخراج کرده[۳]، طایفه‌ای ازآن منشعبات مسمّی به آوازه شده، و طایفه‌ای تسمیه شعبه یافته و آواز شش است:

گردونیه[۴] شهناز، گوشت، نوروز، سلمک[۵]، مایه. امّا گردونیه رااز تیزی راست و نرمی عشّاق[۶] گرفته‌اند و شهناز را از تیزی رهاوی و نرمی بزرگ گرفته‌اند و گَوِشت[۷] را از تیزی نوا و نرمی حجاز گرفته‌اند و نوروز را از تیزی بوسلیک و نرمی حسینی گرفته‌اند و سلمک را از تیزی زنگوله و نرمی اصفهان گرفته‌اند و مایه رااز تیزی عراق و نرمی زیرافکن گرفته‌اند.

اما این منشعبات که در اصطلاح مسمّی[۸] به‌شعبه می‌گردد، بیست وچهاراست و اسامی آنها با عدد در ضمن نسبت معلوم می‌گردد[۹].

چنانکه زاول[۱۰] را از نرمی عشاق گرفته‌اند و اوج را از بلندی[۱۱] او، و نوروز[۱۲] را از نرمی نوا گرفته‌اند و ماهور را از بلندی او[۱۳]، و عشیران[۱۴] را از نرمی بوسلیک و نوروز

---

۱. س: شعبات و در استخراج آوازها و شعبات از مقامات.

۲. س: بدان که بعد.

۳. س: نموده و طایفه‌ای از این مسمی بآواز شد و جماعتی تسمیه به شعبه یافته‌اند.

۴. س: گردانیه.

۵. س: «اما» ندارد به جایش بدان که ذکر شده.

۶. س: عراق.

۷. س: گوشت.

۸. س: اصطلاح آنها را شعبه گویند بیست.

۹. س: خواهد شد.

۱۰. س: زابل.

۱۱. س: از بلندی نوروز و نوروز خارا.

۱۲. س: درحاشیه نسخه اصل «خارا» آورده که به‌نظر می‌آید از متن جا افتاده و منظور نوروز خارا می‌باشد.

۱۳. س: و مبرقع را از نرمی راست گرفته‌اند و پنجگاه را از بلندی او و مغلوب را از نرمی عراق گرفته‌اند و نیریز را از نرمی راست گرفته‌اند و نیریز را از نرمی اصفهان.

۱۴. س: عشیران.

صبا را از بلندی او، و مغلوب را از نرمی عراق گرفته‌اند، و روی اصفهان را از بلندی او و نیریز را از نرمی اصفهان عراق گرفته‌اند، و نشابورک را از بلندی او، و رکب را از نرمی زیرافکن گرفته‌اند، و بیاتی را از بلندی او و همایون را از نرمی بزرگ گرفته‌اند و نَهُفت را از بلندی او و چارگاه را از نرمی زنگوله گرفته‌اند و عُزّال را از بلندی او و نوروز عرب را از نرمی رهاوی گرفته‌اند و عجم را از بلندی او، و دوگاه را از نرمی حسینی گرفته‌اند و مُحِیّر از بلندی او، و سه گاه را از نرمی حجاز گرفته‌اند، و حصار را از بلندی او[۱].

و اگر چه بعضی[۲] از استادان این نسبت را مسلّم نمی‌داشتند و می‌فرمودند که بعضی ازاصول را نسبت با[۳] شعبه زیاده بر دو و سه است، چنانکه راست را نسبت با چهار شعبه است، دوگاه و راست وپنجگاه و نشابورک و نیریز و بعضی دیگر را نسبت کم از دواست. هم‌چون نسبت نوا با نوروز خارا که خالی از بعدی است اما این طریق دارد این نسبت به‌جهت ضبط و محافظت مناسب نمود.

مقام هفتم در بیان مرکبات

بدان که طایفه‌ای دیگر[۴] را از منشعبات مرکبات*گویند[۵] و بعضی مرکب از دو اصلند و بعضی از دو شعبه، و ذیل[۶] اصل و شعبه مجموع آنهاکه فی‌الجمله ملایمتی دارند بیست وچهار[۷] است، و اسامی آنها با عدد در ضمن نسبت معلوم می‌گردد. چنانکه **زیرکش خاوران** آن است که حسینی بنیاد کنند و در رهاوی[۸] قراردهند. و **حجاز مخالف** آن

---

۱. س: بدون واو.
۲. س: بدون از.
۳. س: با چهار شعبه است دو گاه، راست، پنجگاه. نشابورک و نیریز و بعضی دیگر را نسبت کم است و تا مقام هفتم ندارد.
۴. س: بدون را.
۵. س: می‌گویند.
٦. س: بعضی دیگر.
۷. س: چهارند.
۸. س: عراق قرار دهند و زیرکش رهاوی آنست که حسینی بنیادکنند و در رهاوی.

است که حجاز بنیاد کنند و در عراق قرار دهند. **گردونیه بوسلیک** آن است که بوسلیک بنیاد کنند و در راست قرار دهند، **بسته**[۱] **اصفهان** آن است که اصفهان بنیاد کنند و[۲] در سه‌گاه قرار دهند. [اصفهانک*[۳]] آن است که اصفهان بنیاد کنند، در عجم قرار دهند. [**بسته**] **نگار**[۴] آن است که[۵] عجم بنیاد کنند و در رهاوی قرار دهند. **عشاق مایه** آن است که عشاق بنیاد کنند ودرمایه قراردهند. **راست مایه** آن است که راست بنیاد کنند و در مایه قراردهند. **زمزمه**[۶] آن است که نوروز بنیاد کنند و در رهاوی قرار دهند[۷]. **نوروز رهاوی** آن است که پنجگاه بنیاد کنند و در دوگاه قرار دهند. **رکب نوروز** آن است که کوچک بنیاد کنند و در رهاوی قرار دهند. **زیرافکن بزرگ** آن است که بزرگ بنیاد کنند و در مایه قرار دهند. **سازگار** آن است که سه‌گاه بنیاد کنند و در راست قرار دهند. نهاوند[۸] رومی آن است که حجاز بنیاد کنند و در عجم قرار دهند. **گردونیه نگار** آن است که گردونیه[۹] بنیاد نهند[۱۰] و در مایه قرار[۱۱] دهند. سه‌گاه مایه آن است که سه‌گاه بنیاد کنند و در مایه[۱۲] قرار دهند. **شاهین** آن است که چهارگاه بنیاد کنند و در دوگاه قرار دهند. **حسینی عجم** آن است که حسینی بنیاد کنند و در عجم قرار دهند. **بحر نازک*** آن است که سه‌گاه بنیاد کنند و در رهاوی قرار دهند. **حصارک**[۱۳] **روح*** آن است که سه‌گاه

---

۱. س: « بسته » ندارد.
۲. س: بر.
۳. س: اصفهانک. اصل: اصفهان.
۴. س: بسته‌نگار.
۵. س: عجم بنیاد کنند و در رهاوی قرار دهند و سه‌گاه مایه آنست که سه‌گاه بنیاد کنند و در مایه قرار دهند و.
٦. س: زمزم.
۷. س: نوروز رهاوی.
۸. س: نهاوند آنست رومی که، اصل: نهاون رومی.
۹. س: گردانیه نگار آنست که گردانیه بنیاد کنند و در دوگاه قرار دهند و.
۱۰. س: از این پس نسخه تاشکند به‌سبب سهودر شماره‌گذاری صفحات که بعدها به نسخه اضافه شده، مغشوش است که این قسمت با توجه به نسخه سپهسالار تصحیح گردید.
۱۱. س: کنند.
۱۲. س: از « و در» تا «شاهین» در نسخه سپهسالار موجود نیست.
۱۳. س: اوج.

بنیادکنند و در حجاز قرار دهند. **چارگاه عجم** آن است که چارگاه بنیادکنند و در عجم قرار دهند. **زاولی**[۱] آن است که سه گاه بنیادکنند و در دوگاه قراردهند. **زنبور** آن است که دوگاه بنیادکنند و در مایه قرار دهند.

مقام هشتم در تعریف نقره[۲]

چون دانستمی که نغمه، آوازی است زمان آن را، فی‌الجمله امتدادی نامند ناچار، آن را مبداء[۳] و منتهایی خواهد بود. بدان که[۴] نقره* را در اصطلاح این فن، عبارت از آن مبداست[۵] و چون نغمه مترادف[۶] شود به‌مرتبه جمع رسد، نقرات به‌حصول پیوندد. و حروفی که درمقام این مبادی می‌نشیند و آن را[۷] حروف نقره[۸] می‌خوانند، هشت است: **ت، ر، د، ل، ن، ه، ا، ی**، و پنج حرف اول[۹]که مرکب او «**تردلن**» است نقرات گفته‌اند. و سه حرف اخیر را نقرات زاید و از متمّمات نقرات اصل [دانسته‌اند][۱۰] و به‌او گفته‌اند از اشباع حرکت فتحه[۱۱]، الف حاصل می‌شود و از اشباع حرکت کسر، یا، در مد بعضی نقره[۱۲] حرف‌ها پیدا می‌شود و نه در وقف.

بعده، بدان که به‌جهت هیأت ترکیبی نقره[۱۳] احتیاج می‌افتد به‌معرفت **مرکبات ثلث**[۱۴]

---

۱. س: « زاولی زنبور» ندارد.
۲. س: تعریف ماهیت حرف، بدان که چون نغمه عبارت از آوازی است که زمان آن را فی‌الجمله امتدادی باشد ناچار.
۳. س: مبدء و منتهای.
۴. س: فاقد «بدان که».
۵. س: مبدء است، اصل: مبدئیست.
٦. س: مترادف شود و.
۷. س: فاقد «واو».
۸. س: نقرات خوانند.
۹. س: حرف او را که نقرات اصل است «تردلن » می‌گویند و سه حرف آخر را نقرات زاید گفته‌اند. در اصل تا «ترلن» بود که اصلاح گردید.
۱۰. اصل: داشته‌اند.
۱۱. س: فتح الف یا حاصل می‌شود.
۱۲. س: نقرتها، پیدا می‌شود نه در وقف اما بدان که به‌جهت، اصل: به‌جهته.
۱۳. س: نقرات.
۱۴. س: ثلاثه.

که آن «**سبب**»[۱] «**وتد**» «**فاصله**»، است[۲] و هر یک ازاینها بر دو نوع بود. چنانکه دو حرف که ثانی[۳] او ساکن[۴] بود و آن را «**سبب خفیف**» گویند چون[۵] «تَنْ» و اگر هر دو متحرک بود آن را «**ثقیل**» خوانند هم‌چون «تَنْ» و سه[۶] حرفی که ثالث او ساکن بود آن را «**وتد مجموع**» گویند هم‌چون «تَنَنْ» و اگر ثانی[۷] او ساکن بود آن را «**مفروق**» خوانند هم‌چون «تَنْنَ»[۸] و چهار حرفی که رابع او ساکن بود آن را «**فاصله صغری**» خوانند هم‌چون «تَنَنَنْ»[۹] و پنج حرفی که خامس او ساکن باشد آن را «**فاصله کبری**» خوانند هم‌چون «تَنَنَنَنْ».

مقام نهم در تعریف ایقاع

صاحب شرفیه گفته‌اند[۱۰] که ایقاع* جماعت[۱۱] نقراتی است که متخلل[۱۲] است، بینها ازمنه محدوده المقادیر. در این[۱۳] تعریف آن‌چه وارد داشته‌اند[۱۴]، آن است که ایقاع به‌حقیقت فعل شخص است و نقرات مفعول، اطلاق فعل به‌مفعول[۱۵] جز به مجاز[۱۶] درست نیاید[۱۷]

۱. س: آن وتدو سبب و فاصله.
۲. س: و مادامی گفته نشاید که زمان ایقاع زیاده از پنج بود و اگر نه سبب فساد لحن گردد و هر یک از اینها بر دو نوع است چنانکه، اصل: فاضله.
۳. س: مثانی.
۴. س: باشد آن را.
۵. س: هم‌چون.
٦. س: و سه‌حرف که ثالث‌آن ساکن بودآن را وتد مجموع گویند همچو تنن واگر ثانی ساکن بود آن را وتد.
۷. س: ثانی بود آن را وتد مفروق به‌نظر می‌رسد جمله ثانی او ساکن بود که در دو سطر بالاتر آمد و در پایین نیز تکرار شده کاتب را به اشتباه‌انداخته است.
۸. س: تان تان و چهار حرف .
۹. س: تنتن آمدیم به .
۱۰. س: فرموده.
۱۱. س: جمع.
۱۲. س: متحلل.
۱۳. س: و برین.
۱۴. س: داشته‌این است.
۱۵. س: بر مفعول.
١٦. س: به مجاز.
۱۷. س: بدون «واو».

و استعمال آن در حدود جایز نباشد. و[۱] حکیم ابونصرفارابی* گفته‌اند: که ایقاع انتقال است بر نغمات[۲] در ازمنه محدوده المقادیر، هم ازاو مـذکور است در تـقسیم ایـقاع برادوارالضروب به‌تقسیم[۳] ازمنه بین النقرات به‌تساوی و تفاضل، و من ناقلم بواسطه از زبان خواجه یوسف برهان* که استاد استاد این کمینه[۴] و شاگرد جناب[۵] خواجه ماهر عبدالقادرند رحمه‌الله که گفته‌اند[۶] کـه هـر یک از ایـن اطـلاقات[۷] بـه‌مجاز است. امـا به‌حقیقت[۸] ایقاع ایراد مقدار معینه[۹] از ازمنه متخلله بین‌النغمات که نسبت این مقدار به الحان هم‌چون نسبت وزن است به‌اشعار، و نسبت ازمنه متخلله با مقدار هم‌چون[۱۰] نسبت اجزای افاعیل و تفاعیل است با وزن.

اما بدان که[۱۱] این ازمنه به حسب واقع سه صورت دارد چـنانکه در الحـان چـون برنغمات انتقال کنند، هر آئینه میان مبادی[۱۲] ازمنه نغمه که آن را نقرات خوانند، ازمنه واقع شود[۱۳] و آن ازمنه یا در غایت قصر بود یا در غایت طول یا متوسط.

اول به‌سبب لحن فساد باشد[۱۴] چه لحن به‌تمزیج نغمه حاصل گردد، و نغمه را حسی محسوس باید[۱۵] در سامعه مرتسم گردد. و[۱٦] دیگری ممتزج[۱۷] گردد. چون زمـان در

---

۱. س: بدون «واو».

۲. س: و، هم.

۳. س: بدین نهج که ازمنه که میان نقرات الحان واقع‌اند متساوی‌باشند یا متفاصل و اگر متساوی باشند هزج الی آخره و فقیر ناقلم بواسطه از زبان خواجه یوسف برهان که استاد استاد این فقیر بود و شاگرد خواجه ماهر عبدالقادر علیه‌الرحمه گفته‌اند.

۴. س: این فقیر.

۵. س: بدون جناب.

٦. س: فاقد «که».

۷. س: اطلاقات ثلاثه.

۸. س: و به حقیقت.

۹. س: ایراد مغینه.

۱۰. س: همچو نسبت افاعیل.

۱۱. س: «بدان که » ندارد.

۱۲. س: میان ازمنه که آن را نقرات خوانند، اصل: میانه.

۱۳. س: «واو» ندارد.

۱۴. اصل: اول سبب فساد باشد به لحن تمزیج نغمه حاصل گردد. در متن از نسخه سپهسالار، برگزیده شد.

۱۵. س: تا.

۱٦. س: و دیگری.

۱۷. س: ممتزج شود و، اصل: تمزیج.

غایت قصر بود پیش از کمال[۱] ارتسام نغمه اول، صورت اول باطل گردد و ثانی وارد شود[۲]. از اینجاست که ارباب عمل درثانی مبالغت نمایند، خصوصاً در اوایل تلحین. ودوم، سبب فساد لحن بود چه [به] سبب طول زمان صورت نغمه اول به کلی از سامعه مضمحل شود و در این حین نغمه دویم را به‌اول امتزاج حاصل نشود.

پس سیوم، که[۳] ازمنه متوسط است، لایق بود، بدان که میان وزن شعر و ایقاع تناسبی عظیم است[۴]. چه وزن شعر از تألیف حروف متحرک و ساکن به‌یک عدد و یک ترتیب با محافظت قدر ازمنه متخلل[۵] بین‌النغم[۶] حاصل شود و دریافت مقدار ازمنه متخلله بین‌النغم[۷] به قدّرت وی میسر نیست برطبع[۸] سلیم و [ذوق] مستقیم را که مذاق این دریافت خاص داشته باشد، پس ادراک ایقاع دقیق‌تر از وزن شعر بود ازین است که بسیاری از فضلای دقیق‌النظر ادراک آن نکنند و اما پس آن‌که ادراک ایقاع کنند و ادراک وزن شعر نکنند، معلوم نیست که باشد ظاهر آن است که نباشد.

مقام دهم در ادوارالضروب

بدان که[۹] ادوار الضروب* پیش ارباب این صناعت از عرب شش است اما نزد عجم پانزده[۱۰] است، و نزد صفی‌الدین عبدالمؤمن منحصراست در یازده و این کمینه از این[۱۱]

---

۱. س: از کمال ارتسام نغمه اول، اصل: کمال اول و ثانی.

۲. س: و صورت اول باطل گردد و در این حین امتزاج حاصل نشود و از اینجاست.

۳. س: «که» ندارد.

۴. س: عظیم باشد.

۵. س: متحلله.

٦. س: میان نغمات.

۷. س: ایقاع دقیق‌تر از وزن شعر بود.

۸. س: «برطبق تا مقام دهم» ندارد. اصل: برطبع سلیم و ذهن مستقیم.

۹. س: در نسخه سپهسالار به سبب خطای چشم سطر«وارد بین‌النغم بقدرت وی میسر است ایقاع دقیق‌الضروب بدان که» تکرار شده است و در نسخهٔ اصل: ذهن به صورت زهن ثبت شده است.

۱۰. س: یازده.

۱۱. اصل: ازین.

مجموع چند چیزی[۱] که شایع‌الاستعمال بود و شهرتی تمام داشت و استادان را درآن تصنیفات[۲] بود در صورت دایره ثبت نمود. و آن به عد[د] دوازده است و علامت متحرک «میم» نهاده[۳] و ساکن را «الف»[۴] و آن اینست:

هزج سه ضرب ست و هشت نقره بردو سبب خفیف و یک فاصله صغری همچون تن تنن تن، هزج[۵].

و **دایره اوفر** سه ضرب ست و شش نقره بریک سبب خفیف و یک فاصله صغری، همچون[۶] تن تنن، اوفر.

و **دایره دو و یک**، سه ضرب ست و هشت نقره، بر دو فاصله صغری، همچون[۷] تنن تنن[۸] دو یک.

و **دایره رمل**، سه ضرب ست و هشت نقره، بر دو سبب ثقیل و یک فاصله صغری، همچون تن تنن تن[۹]، رمل.

و **دایره فاخته**، سه ضرب است و شش نقره بریک سبب خفیف و یک فاصله صغری همچون[۱۰] تن تنن، فاخته ضرب[۱۱].

و **دایره ترکی ضرب**[۱۲]، چهار[۱۳] ضرب است[۱۴] ودوازده نقره بر دو سبب خفیف و دو فاصله صغری[۱۵] همچون تن تنن تنن تن، ترکی ضرب.

و **دایره مخمس**[۱۶] پنج ضرب است و بیست نقره برچهار سبب خفیف و چهاروتد

---

۱. س: بحری.
۲. س: استاد آن را در آن تصانیف.
۳. س: نهاد به صورت صفر.
۴. س: را الف نموده و آن دوایر این است، دایره هزج سه ضرب.
۵. س: اولها، هزج.
٦. س: همچو تن تنن.
۷. س: تن تنن دو یک.
۸. س: دایره فاخته.
۹. س: همچو تن تن تنن.
۱۰. س: همچو.
۱۱. س: « ضرب » ندارد.
۱۲. س: دایره ترکی بعد از فاخته و قبل از رمل آمده.
۱۳. اصل: چار.
۱۴. س: است و نقاره بردو سبب.
۱۵. س: همچو تنن تنن تن تن ترکی.
۱٦. س: مخمس پنج ضرب.

مجموع[۱] همچون تن تنن تن تنن تن تنن تن تنن[۲]، مخمس.

و **دایره خفیف**[۳]، شش ضرب است و سی نقره برشش[۴] فاصله صغری و سه سبب ثقیل، همچون[۵] تن تنن تن تنن تن تنن تنن تنن تنن، خفیف.

و **دایره ثقیل**، هشت ضرب[۶] است و سی [و] شش نقره برهشت فاصله صغری[۷] و چهار سبب ثقیل همچون تن تنن تنن تنن تن تن تنتن تنتن تن تنن تنن، ثقیل.

و **دایره اوسط**، پنج ضرب است و بیست و دونقره[۸] برپنج فاصله صغری و یک سبب خفیف همچون تنن تنن تنن تنن تن تنن، اوسط.

و **دایره چهارضرب**[۹] چهارده ضرب است وچهل وهشت نقره مشتمل[۱۰] بردوازده فاصله صغری [تنن][۱۱] تنن تنن تنن تنن تنن تنن تنن تنن تنن تنن تنن تنن ،چهارضرب.

و **دایره ضرب الفتح** بیست و دو ضرب‌است و چهل نقره بر دو سبب خفیف و نه فاصله صغری همچون[۱۲] تن تن تـنن تـنن تـنن تـنن تـنن تـنن تـنن تـنن تـنن، ضرب‌الفتح[۱۳].

---

۱. س: فاقد مجموع.

۲. س: همچو تنن تنن تنن، اصل: تن تنن تن، با توجه به این‌که مخمس را مشتمل برچهار سبب خفیف و چهاروتد مجموع آورده، ذکر فاصله تنن صحیح نمی‌باشد و به جای آن وتد مجموع گذاشته شد.

۳. س: دایره خفیف در نسخه سپهسالار بعد از ثقیل آمده.

۴. س: نقره و.

۵. س: همچو تن تنتن تنتن تنتنن تننتن تنن.

٦. س: ضرب است.

۷. س: صغری برچهار سبب خفیف همچو تنن تنن تنتن تنتن تنتن تتتنتن تنن ثقیل.

۸. س: بیست و چهار نقره و پنج فاصله صغری و دو سبب خفیف همچو تنتن تتن تـتتن تـن تـتنن تـتن تـن اوسط.

۹. س: تتن تنتن تنن تتتن تنتن تنن تنتن تنتن تنتن تنتن تنن تننتن چار ضرب.

۱۰. س: بدون مشتمل.

۱۱. س همچو تن تن تنن تنن تنن تنن تنن تنن تتتن تنن تتتن، اصل: یازده تنن که با توجه به تعریف آن اصلاح گردید.

۱۲. س: همچو.

۱۳. س: بعد از ضرب الفتح آمده: زمان ثامنی که آن هشت زمان است تا حاصل شود و چهل و هشت شعر آن است ک صفت چهار حرکت چنانچه خواجه فاضل خواجه عبدالله تحقیق کرده، و چهار ضرب را بیست و چهار زمان ایراد نموده‌اند.

مقام یازدهم درتقسیم تصنیف* [1] براصنافی‌که به‌حسب اجزا از هم ممتازند

بدان الحان برسه نوع است. جرمی، بسیطی، خطی[2]. اما **جرمی** آن است که نغمات و ایقاع و ابیات باهم جمع باشد[3] و **بسیطی**[4] آن است که از این سه، دو باهم جمع باشد، و **خطی** آن است که از ین سه یکی باشد و هر یک ازین[5] دو قسم اول متنوع می‌باشد. اما الحان بسیطی وقتی که مرکب از نغمات و ایقاع باشد چون مصنف[6] دوری چند تعیین کند از ین مرکب به شرط انحصار اجزای او در دو «سرخانه» «میان خانه*» و «بازگوی*» که از مصطلحات این فن است، آن متعین را در این اصطلاح «پیشرو*» می‌گویند. و اگر تمامی آن تصنیف این ادوار معینه نباشد، بلکه بعضی از اجزا به‌اختیار گوینده و سازنده بود که به‌هر کیفیتی که خواهد به ترتیب کند، آن را «سربند» گویند.

اما قسم اول، که الحان جرمی‌ست آن مرکب است از نغمات و ایقاع و ابیات چون مصنف در وی[7] چند از ین الحان تعیین کند[8] و ابیاتی‌که درو بگوید، غیر متعین باشد آن را «**نقش**» گویند. اما باید که دخول درو از غیر ابیات نباشد و اگر دخول درو از ابیات

---

۱. س: تصنیف اضافی که به حسب اجزاء الرزهم مختارند.

۲. س: و خطی، جرمی آن است .

۳. س: جمع باشند.

۴. س: در نسخه سپهسالار، کاتب نخست بسیطی (در سطر بالا) نوشته و سپس خط زده و به جای آن به صورت بسطی اصلاح کرده و پس از آن همه جا بسطی آورده است.

۵. س: از این سه دو قسم اول متنوع می‌باشد.

٦. س: مصنف تعیین کند و دوری چند و ازین مرکب بروجهی که تمامی آن تصنیف همین معینه باشد به شرط آن که آخر او دو سرخانه و میان خانه و بازگوی باشد آن را در اصطلاح پیشروگوینده و سازنده بود، که بهر کیفیتی که خواهند ترتیب کنند، آنرا سر بندگویند اما قسم اول .

۷. س: دوری.

۸. کند و به شرط آن‌که دخول درو از غیر ابیات باشد، و ابیاتی که درو بیاید غیر معین باشد، آن را نقش گویند و اگر دخول از ابیات باشد، و همین متعین بدل بود، و تمامی او به یک سرخانه باشد به اعادهٔ آن دوبار یا سه بار آن را صورت گویند و این مخترعات عجم است.

باشد و ابیات او متعین بود و تمامی آن به یک «سرخانه» باشد به‌تکرار یک سرخانه دوبار یا سه‌بار. آن معتین را «**صوت**» نامند و این مخترعات اهل عجم است و در عرب نمی‌باشد.

و اگر دوری چند تعیین[١] یابد، بر این نهج که آن ادوار معینه منحصر بود در سرخانه و میان‌خانه و بازگوی[٢] با تعیین ابیات خواه دخول دراو از ابیات باشد و خواه از نقره[٣]. و آن ابیات نیز برابر است، فارسی باشد یا ترکی یا عربی،آن متعین را «**عمل**»گویند اما اگر دخول از نقره بود آن را «**عمل مستهل**»گویند. اگر[٤] ابیات هندی باشد آن را «**ریخته**» گویند.

بدان‌که اصول درعمل به حسب[٥] واقع، منحصراست در رمل ومخمس وترکی ضرب و دویک واوفر* و هزج[٦] و اگر[٧] درسه بحر اخیر تصنیف کنند، چنانکه‌دایره صغیر باشد، آن‌را «**صوت‌العمل**»گویند واصول در «صوت»[٨] و «نقش» نیز همین شش متعین است[٩] با فروعش‌اما اصول‌درپیشرو غیرمخمس‌وترکی ضرب و دو یک وهزج شنیده[١٠] نشده‌است.

مقام دوازدهم در بیان اقسامی که به حسب اصول از هم ممتازند[١١]

بدان که ازالحان جرمی هر تصنیفی که در دایره ثقیل* و خفیف و اوسط که تسمیه[١٢] او

١. تعیین کند بران نضج این ادوار.
٢. س: و بازگوی نامعین ابیات خواه دخول درو ابیات باشد و خواه از نقرات آن را عمل‌گویند و اگر دخول در نقراه بود آن را عمل مستهل‌گویند.
٣. س: از (وآن . تا اما) ندارد.
۴. س: از (اگر تاگویند) ندارد.
۵. اصل: اصول عمل به دست.
٦. س: هزج است دایره صغیر افند.
٧. س: از (اگر تا چنانکه) ندارد.
٨. س: صوت نیز عین شش .
٩. س: است و فروعش.
١٠. اصل: اصول در پیش او... شنیده نشده است. س: شنیده نشد.
١١. س: در اقسامی که .
١٢. س: اوسط که نیم ثقیل.

به نیم ثقیل*[۱] نیز کرده‌اند، واقع [شود.] اگر ابیات او عربی باشد آن را «**قول***» گویند خواه دخول درو از ابیات باشدو خواه نقره، اما اگر از نقره باشد آن را «**قول مستهل***» گویند و شرط در این تصنیف آن است که تمامی[۲] او به‌دو سرخانه[۳] و بازگوی باشد.

اگر چه بعضی از استادان «میان خانه» بسته‌اند و اگر ابیات او فارسی باشد، به شرط میانخانه، آن تصنیف را در این اصطلاح[۴] «**غزل***» نامند ودر این شرط بعضی خلاف کرده‌اند اما به‌سه بحر دیگر که فاخته ضرب و چهارضرب و ضرب‌الفتح است هر تصنیفی که در این دوایر واقع می‌شود[۵]، به نام اصولش[۶] می‌خوانند و هر یک از اینها «مستهل» می‌باشد، و «غیر مستهل» با ابیات عربی[۷] و فارسی.

پس قسم دیگر این اقسام «**نوبت**» است و آن مرکب است از چهار تصنیف که در یکی از سه بحر «قول» واقع می‌شود و ترتیب[۸] اجزاءِ او آن‌است که کار اول[۹] از و «**قول**» باشد و کاردویم **غزل** باشد و کار سیوم «**ترانه**»[۱۰] یعنی بیت شعر [و] در کار[۱۱] سیوم «رباعی» و کار چهارم را از و «**فرو داشت**» می‌گویند و نظم این کار مشتمل[۱۲] بر دویست نقره است و سبب تسمیه به ماتین این است.

و قسم دیگر «**کلیات**» و آن تصنیف است مشتمل بر جمیع ادوارالنغم از دوازده مقام

---

۱. س: نیز گویند واقع شود.

۲. س: آن بدو.

۳. س: سرخانه باشد و بازگوی و بعضی استادان.

۴. س: می‌نامند و در آن شرط نیز اختلاف کرده‌اند.

۵. س: که چار ضرب و فاخته ضرب و ضرب الفتح و مائیتن و ضرب الحدید و دایره قمریه و دور شاهی و هر تصنیف که در این دوایر واقع شود بنام اصولش می‌خوانند و این پنج اصول از مخترعات خواجه ماهر خواجه عبدالقادر رحمه‌الله علیه می‌باشد.

۶. س: هر یک از اینها خوانده نشد.

۷. س: عربی است قسم دیگر اقسام نوبت است.

۸. س: اجزای او.

۹. س: که در کار اول او قول باشد و کار دوم او غزل، و کارسیم او ترانه.

۱۰. س: ترانه یعنی بیت و در کار، اصل: کار سیوم ترانه بعضی شعر در کارسیوم رباعی. بنظر می‌رسد در کار سیوم تکراری باشد.

۱۱. س: و بیت در او التزام نکرده‌اند. قسم دیگر مأتین است و دوایر اصول بمأیتین.

۱۲. س: که مشتمل.

و بیست و چهار شعبه و شش آوازه [و] جمیع ادوارالضروب[۱].

این فقیر در[۲] زمانی که در ملازمت بعضی استادان می‌بودم این حصر و تقسیم را معروض ایشان کردم پسندیدند، استحسان نمودند و گفتند: ازین باب ضابطه که تو گفتی، از کس نشنودیم. همانا اختراع توست. برحسب آن، عزیزان، این دوازده مقام، در قلم آوردم.

خاتمه: در رعایت حالات و تعیین اوقات و تأثیر نغمات

اما رعایت حال اهل مجلس، که [اگر] اهل مجلسی[۳]، پرهیز کار و اهل صلاح باشند، قوال هرچه خواند و گوید باید که از پند و نصیحت باشد و اصلاح کار آخرت باشد، و اگر حکام و اهل صلاح باشند از باب عدالت و شجاعت و کرم و مروت بگوید، و اگر مردم جوان باشند و اهل شوق از عشق و محبت و وفاداری و نیازمندی گوید، و اگر مسافران باشند از فراق الف و هجران دوستان و یاران و بی‌وفایی روزگار گوید. علی ندالقیاس.

اما تعیین[۴] اوقات در اول صبح رهاوی و آن‌چه مناسب اوست بخواند یا نوازد و چون آفتاب برآید، عشاق و بعد از آن تا چاشت، راست و در چاشت عراق، و چون زوال بگذرد بزرگ، و در نماز دیگر بوسلیک، و نزدیک شام زنگوله، و نماز شام نوا، و نماز خفتن زیرافکن، و پس از ساعتی اصفهان، و نیم شب حجاز.

---

۱. س: و جمیع ادوار الضروب است. ۲. س: از این فقیر تا خاتمه ندارد.

۳. س: همین مضامین را به‌زبانی دیگر نقل کرده است بدین ترتیب: اهل مجلس را چنین باشد، که اگر مردم صالحند هرچه خوانند از پند و نصیحت و صلاح کار آخرت باشد و اگر اهل مجلس حکام باشند، در باب عدل و شجاعت و کرم و مروّت گویند و اگر مردم جوان باشند، از عشق و وفاداری و نیازمندی گویند و اگر مسافران باشند از فراق وطن و هجر دوستان و بی وفایی دوران گویند. علی هذا القیاس.

۴. س: تعیین اوقات باید که صبح رهاوی و آن‌چه نسبت به او دارد، چون آفتاب برآید عشاق و چاشت راست، و پیشین بزرگ و عصر بوسلیک، شام زنگوله و نوا، خفتن، زیرافکن و اصفهان، نیم شب باحجاز.

اما تأثیر نغمات از مقامات اصل، عشاق و نوا و بوسلیک قوّت شجاعت بخشد[۱]. و از شعبات ماهور همین تأثیر دارد[۲]. و آوازها ازین نوع تأثیر خالی‌اند[۳] و از مقامات اصل، راست و عراق و اصفهان مفید افراد بسیط و [با] فرح‌اند و ازشعبات پنجگاه وزاول را همین تأثیر است و ازآوازها گردونیه و نوروز نیز این تأثیر دارد و از مقامات اصل، بزرگ و رهاوی و کوچک و زنگوله مؤثر حزن واندوهند و از شعبات حصار و همایون و مبرقع و بسته نگار و نوروز صبا و نوروز عرب و رکب و روی عراق را همین تأثیر است. و از آوازها گوشت و شهناز نیز همین تأثیر دارد و از مقامات اصل، حسینی و حجاز مؤثر ذوق و بسط مشوب به‌حزن و اندوهند و از شعبات نهفت و بیاتی و دوگاه و عزال و اوج و نوروز و نیریز و از آوازها مایه و سلمک نیز همین نوع تأثیر دارند. و هوالمؤثر والیه المصیرعلی [و هو] مایشاء قدیر.

رباعی

ای مانده بسی پرده ز نقاش ازل — آواز بلند کرده در بحث و جدل

خواهی که در این پرده ترا راه دهند — برقول منه اساس و پیش آر عمل

در بیان اسامی دوازده مقام و شش آوازه:

زراه راست گر آهنگ می‌کنی به‌حجاز — زاصفهان گذر جانب عراق‌انداز[۴]

چوناقه زنگوله در پرده رهاوی بند — به‌بوسلیک حسینی صفت برآر آواز

---

۱. س: می‌بخشد. ۲. س: ماهور و محیّر.

۳. س: خالی‌اند و ازگردانیه و نوروز و نیریز نیز همین اثر دارد. و از شعبات پنجگاه و زاول را همین تأثیر است و بزرگ و رهاوی و کوچک و زنگوله مورث حزن واندوهند و آواز گوشت و شهناز از شعبات همایون و حصار و مبرقع و بسته نگار و صبا و نوروز عرب و رکب و روی عراق را همین تأثیر است و از مقامات حسینی و حجاز مورث ذوق بسطی و مشوب به حزن واندوه‌اند و آوازها مایه و سلمک و از شعبات نهفت و بیات و دوگاه و عزال و اوج نیز همین تأثیر دارد و هوالمؤثر و الیه المصیر قدتم بالخیر (همینجا نسخه سپهسالار به پایان می‌رسد).

۴. اصل: نسخه تاشکند ذیل هر مقام به طور مورّب شعبه‌های آن نوشته شده است. بدین ترتیب: راست (مبرقع، پنجگاه) حجاز (سه‌گاه، حصار) اصفهان (نیریز، نیشابورک) عراق (مغلوب، روی عراق).

مشو بزرگ، زروی نیاز، کوچک باش در این مقام به‌عشاق بی نوا پرداز
گوشت، مایه، گردونیه، چو برخوانی نوا، ز پرده نوروز وسلمک وشهناز
بگوش جان شنو از «کوکبی» که‌کرد، ادا به‌چار بیت ده ودو مقام و شش آواز

تمت الرساله الموسیقیه و هو سرمن اسرارالالهیته لایعلمها الاخواص الرجحان[1] بعون الملک المستعان اللهم اشفع شفاعه الابرار الی دارالقرار آمین برب العالمین.

بیت عشاق

یاران مسلمان[2] من دیوانه خواهم شد
در عشق پریرویی من افسانه خواهم شد

بیت دوگاه

مسلمانان چه سازم چاره با آن شوخ سنگین دل
که کامم‌از لبش‌صعب‌ست وصبر[3] از رخش [روی‌او]مشکل

بیت چهارگاه

اسیرش من[4] شوم آن شوخ جولان کرده می‌آید
سرش گردم عجب کاکل پریشان کرده می‌آید

بیت راست

آمد بهار گل فشان ای حضرت صاحب قران
کشمیر شد رشک جنان، رو خیمه برگلزار زن

بیت عمل گیسوی حضرت

گیسوی معنبر سیاهش دود دل ماست در قفایش[5]

بیت بوسلیک

ای در اقلیم لطافت بی نظیر و بی مثال شش‌جهت از افتخار آمد براهت پایمال

---

۱. اصل: رحمان نیز خوانده شد. ۲. اصل: مسلمانان.
۳. اصل: «خبر» خوانده می‌شود که برای اصلاح وزن «صبر از روی او» نوشته شد.
۴. به جای من شوم، می‌شود نیز لحاظ میشود. ۵. اصل: قفاهش.

بیت زنگوله

چشـــــم ســــهی و روی دل آرام نگـــــر　　بـــــا[1] گــــریه تــلخ آب شــور آوردیــم

اسلیم خان در آهنگ حسینی بسته ست این مخمس را برای حسن

تـــا بـــودم پـــا بـــردم بـــه‌سوی تـــو　　قـــوت روح ست مـــرا بـــوی تـــو

آیـــم و گـــویم بـــه‌سـر کـوی تـــو　　ای زهـــمه خـــوب‌تـــرین روی تـــو

چون شب قدرست مـرا مـوی تـو

نـــامه رخســـار تـــو تـــابان بـــود　　ورد زبـــان مـــدحت تـــو جـــان بـــود

بـــردن دل پـــیش تـــو آســـان بـــود　　چشـــم تـــو غـــارتگر ایـــمان بـــود

مست وزان نرگش جادوی تو

در ره‌جـــــانانه دویـــــدیم مـــا　　هـــیچ بـــه کـــنهش نـــرسیدیم مـــا

بـــال بـــرآورده پـــر بـــدیم مـــا　　کـــرد جـــهان کشـــته نـــدیدم مـــا

گوشه به از گوشه ابروی تو

ای چـــه حکـــیمی کـــه دوای تـو خـوش　　وی چـــه کـــریمی کـه عـطای تـو خـوش

اهـــل مشـــایخ رضـــای تـــو خـــوش　　....[2]

عاشق دل‌خسته جفا جوی تو

بـــا تـــوچه ســـازم چکـــنم خـــانه را　　زحـــــمت خـــود، راحت بـــیگانه را

تـــرک کـــنم صـــحبت افســـانه را　　ایـــن شـــرف است اسـلم دیـوانـه را

هست ز نیکان سرکوی تو

---

۱. اصل: با به صورت ما نیز خوانده می‌شود.　　۲. اصل: فاقد مصرع دوم است.

حواشی و تعلیقات رسالهٔ موسیقی

عبدالرحمان کوکبی بخارایی

مقدمه

کوکبی ابتدا غرض از تألیف رسالهٔ موسیقی را بیان می‌دارد و فصول مختلف آن را نام می‌برد و در ابیاتی با صنعت تنسیق الصفات، «عبیدالله‌خان» حامی و ممدوح خود را می‌ستاید.

هم‌چنین به اوضاع ناساز عصر خود اشاره می‌کند و بحث در بارهٔ موسیقی را پسند اهل زمانه نمی‌شمارد و از خدا می‌طلبد تا در تدوین «رسالهٔ موسیقی» فیض ازلیش را نصیب حال او سازد.

دیباچه حاوی ابیاتی از سروده‌های کوکبی است و در مقام اول ابیاتی مشاهده می‌گردد که حکایت از ذوق سرشار و استعداد و مهارت شاعری وی دارد.

ص ۴۲، س ۱

حمدی بی‌حد ... . دیباچهٔ رساله با آرایه، سجع (متوازی) مزین است (بی‌حد و بی‌عد، محدود و محمود، انبیا و اصفیا، دین پرور و عالی‌گهر، ترنم و تکلم، علایق و

عوایق،) اشعاری از نویسنده رساله که تخلص خود را در آن آورده است نیز نقل می‌شود، نظیر:

از جــور ســپهر کــوکبی جست پــناه — فــیض ازلی بــه ســوی تــو بـنمودش راه

ص ۴۳ س ۵

عبیدالله خان... عبیدالله خان بن محمود سلطان بن شاه بداع سلطان بن ابوالخیرخان برادرزاده شیبک‌خان پس از ابوسعید (۹۳۷ هـ. ق / ۱۵۳۰ م) به سلطنت رسید و معاصر سلطان محمد و فرزندش شاه عباس اول بود و در سدهٔ ده و اوایل سدهٔ یازده هجری می‌زیست که از ۹۹۱ تا ۱۰۰۶ حکمران ماوراءالنهر بود (مداومت) به زبان‌های پارسی، ازبکی و عربی با تخلص عبیدی شعر می‌سرود از ادبیان و نویسندگان و هنروران حمایت می‌کرد. شاعران و هنرمندانی چون بنایی هروی، هلالی جغتایی، زین‌الدین واصفی هروی و میرعلی هروی در دربار شاهانی چون وی از سلسله شیبانیان نیمه دوم زندگانی خود را طی کردند (تاریخ بخارا، خوقند و کاشغر / ۲۰).

ص ۴۳ س ۶

اَبدالله... : خداوند سایه بزرگی و علو او را تا روز قیامت بر سر مسلمین گسترانیده و ابدی گرداناد.

ص ۴۳ س ۹

کمینه: همه جا به‌معنی نویسندهٔ رساله یعنی کوکبی است.

ص ۴۳ س ۱۴

منه‌الهدایه و التوفیق: توفیق و هدایت از خداست.

مقام اول

ص ۴۳ س ۱۵

کوکبی موسیقی را با صفت «شریف و صنعت لطیف» مقیّد و توصیف می‌کند. همان‌گونه

که فارابی از آن به «صناعت موسیقی» در کتاب «موسیقی کبیر» یاد می‌کند (ص ۱) اطلاق صنعت و صناعت به معنی هنر و فن، به خصوص به مفهوم هنرهای زیبا در قدیم رواج داشته است و امروزه بین تاجیکان، «صنعت کار» همان هنرمند است به معنای کلی آن و در همه زمینه‌های نظری و عملی هنر کاربرد دارد، و «بسته کار» مصنف و آهنگساز به شمار می‌رود.

کوکبی همواره نظر بر جنبه معنوی موسیقی دارد و در رباعیاتی که می‌سراید تمایلات و روحیه عرفانی خود را آشکار می‌کند و با استناد به «نَفَخْتُ فیهِ مِنْ روحی» جان را نغمهٔ روحانی می‌داند که با صوتی دلنشین بر کالبد آدمی قرار یافته است و بر سالکان و طالبان طریقت الزام می‌کند که بر طریق مجاهدت و ریاضت بکوشند و از تأثیر سماع بر رهروان مسلك عرفان می‌گوید که با شنیدن «زمزمه‌ای» وصال حق را در خاطر می‌آورند و به تأثیر موسیقی در درمان بیماری‌ها اشاره می‌کند.

ص ۴۴ س ۵

قال بعض العارفین برخی از عرفا گویند در هر نغمه‌ای از نغمات موسیقی سرّی از اسرار خداوندی است که آن را فقط اولیاءِ خاص و برگزیدگان می‌شنوند و ادراک می‌کنند.

ص ۴۴ س ۱۰

والذین... و کسانی را که در حق ما کوشیده‌اند به راههای خاص خویش رهنمون می‌شویم، و بی‌گمان خداوند با نیکوکاران است. (سوره عنکبوت آیه ۶۹).

ص ۴۴ س ۱۱

عوایق: [ع] ج عائق، موانع و حوادث، عوارض، آسیبها و آفتها، بدبختی‌ها، سختی‌ها و مصیبت‌ها (دهخدا). علایق و عوایق (سجع متوازی).

مقصد اقصی: مقصد نهایی، دورترین مقصد.

مقام دوّم

ص ۴۵ س ۵

در معنی موسیقی کوکبی مانند «فارابی» و «صفی‌الدین» و «عبدالقادر» آن را «الحان» دانسته، شامل علم تألیف و علم ایقاع می‌شمرد که با آن می‌توان نفحات را به لحاظ ملایمت و منافرت آنان سنجید.

ص ۴۵ س ۷

احوال ازمنه: چگونگی زمان‌هایی که بین نغمات می‌آید به لحاظ کوتاهی و بلندی و نشیب آنها با یکدیگر.

ص ۴۵ س ۱۴

فیثاغورث: (فیثاغورس، پیتاگوراس، پیتاگر) تولد (۵۷۲-۵۸۳ پ.م) در سامس، فیلسوف بزرگ یونان « با حکومت عامه و تبلیغاتی که دماگوگوس‌ها در راه ایجاد حکومت جباری می‌کردند مخالف بود و به همین سبب برضد آنان با حکومت اشرافی در یس بساخت و برآن شد که مردم را به علوم راغب سازد واندک‌اندک اخلاق و عقاید آنان را به‌طریق صواب رهبری کند فیثاغورس به ریاضیات عشق و عقیده بسیار داشت. چنانکه اصل فلسفی اعداد و تطبیق آنها با علوم طبیعی و الهی و معرفه الروح و اخلاق، زادهٔ فکر اوست. وی چنانکه مورخان قدیم نگاشته‌اند در ریاضیات و فیزیک و نجوم کشفیات و اختراعات متعدد داشته که اکنون حقیقت آنها برما مجهول است. اختراع جدول‌ضرب را نیز بدو نسبت می‌دهند و می‌گویند که عنوان فلسفه را نخست او استعمال کرد. از تاریخ مرگ او اطلاع دقیقی در دست نیست. (تاریخ تمدن قدیم، فوستل دوکولانژ، ترجمه نصرالله فلسفی (اعلام).

فیثاغورث به برخی از کشورها از جمله ایتالیا سفر کرد. پیش از آن نیز مصر و قسمت‌های مختلف یونان را سیاحت کرده بود. مسافرت‌های او به هند و کشورهای شرق ظاهراً حقیقت ندارد. (دهخدا)

در کتاب گذار از جهان اسطوره به فلسفه (محمد ضمیران، ص ۷۹) آمده که «فیثاغورث اولین فیلسوفی است که روان را با عدد و به طور کلی ریاضیات (arithoms) مرتبط نمود و او و یارانش همه امور عالم را به اصل عدد، قابل تحویل می‌دانستند و می‌گفتند روح یا روان نیز یکی از خصوصیات (patre) ویژه اعداد است. با این حال فیثاغورث تأکید نمود که روح کاملاً از جسم جداست و ممکن است هر روحی در هر جسمی مأوا گزیند.

در طبقه بندی علوم قدیم، موسیقی بخشی از ریاضیات محسوب می‌شد و آراء نظری موسیقی درجزء ریاضی کتب فلسفی می‌آمد و توجه فیثاغورث به ریاضیات، بی‌شک با انتساب علم موسیقی به او بی‌ارتباط نیست که برخی کتب و رسالات موسیقی قدیم ایران آن را متذکر شده‌اند.

داستان وضع علم موسیقی که با خوابی آغاز می‌گردد و ناشناسی او را به بازار آهنگران فرا می‌خواند تا از سرّ موسیقی باخبر شود، با آن‌چه درباره خلیل بن احمد واضع علم عروض گفته‌اند شباهت دارد.

رسالهٔ کوکبی یکی از منابعی است که در آن فیثاغورث به نقل از قدما به عنوان شاگرد لقمان حکیم معرفی شده است. در این که فیثاغورث با سفر به مشرق زمین درباره فواصل موسیقی در شرق تحقیق کرده و از منابع سرزمین‌هایی نظیر چین، هند، ایران و مصر بهره برده است، شکی نیست. اما نسبت شاگردی وی به لقمان قابل تأمل و تردید است.

ص ۴۶ س ۲

مصادمت: صدمه و آسیب‌رسانی به یکدیگر، تصادم، برخورد، کوفتگی، این اصطلاح به عنوان اصطلاحی موسیقیایی در کتب نظری دیگر نیز کاربرد داشته است.

برای مثال در رسالهٔ کنز التحف در تعریف «حد اصوات و نغمات» می‌آید: «صورت قرعه‌ای باشد که در هوا حادث شود به سبب مصادمت اجسام به یکدیگر و آن به سبب

مقادیر اجسام متفاوت باشد و هرچند جسم بزرگتر بود مصادمت قوی‌تر باشد و لابد صوت عظیم‌تر بود. (۹٦ / سه رساله)

ابریشم، افریشم، بریشم، تارسازها، سازهای زه‌دار، دستان و پرده و وترسازهای زه‌دار به پهلوی aparesum (فرهنگ‌ها) به گویش‌های دیگر:

سمنانی owrishum، فریذندی awrishum، گیللی abrishum، شهمیرزادی obrishim، سنگلچی vareium، طبری orsham، سنگسری orshung، اشکاشمی breshum، سرخه awriham، مازندرانی کنونی orshem. با نام نوعی ساز مترادف رود و نای در اشعار شاعران.

ملاکی برای ضخامت تار بم یا زیر بودن، برای مثال بم دارای ٦۴ تار و زیر ۲۷ تار (اغانی) بوده، ابریشم در قدیم به جای سیم بر وتر سازهای زهی مانند، رود، چنگ، بربط، تنبور، کمانچه و... بسته می‌شد.

ص ۴٦ س ۵

آلت: به معنی ابزار و وسیله و مطلق ساز (فرهنگ‌ها).

ص ۴٦ س ۷

تجاویف: از جوف و مفرد آن تجریف شاید به معنی ساختگی باشد و به معنی لاها کاواک‌های مغاره‌ها و جوف‌ها (معین) میان تهی کردن، خالی کردن جوف قرار دادن چیزی را (فرهنگ‌ها) در محاوره آن‌چه که در میان چیزی باشد (غیاث‌اللغات).

ص ۴٦ س ۷

بربط ـ بربت Barbat: به پهلوی Barbut و به یونانی Barbitos و در زبان‌های اروپایی Barbiton است. واژه از دو بخش «بر» به معنی «سینه و پهلو» و «بط» به معنی «مرغابی» ساخته شده است. یکی از متداول‌ترین و مهم‌ترین سازهای دوره‌های گذشته

تاریخ ایران و عرب. در ساختمان این ساز جنس چوب و اوتار آن دقت فراوان می‌شد و آن طنبور مانندی است کاسه بزرگ و دسته کوتاه، عود (مع).

بربط را در چین پیپا pipa می‌خوانند و عبدالقادر مراغی ساخت آن را از اهل ختا می‌داند که مجوف سازند. پیپه در جنوب ایران نام دُهلی دو رویه است. می‌گویند: «ابن مسجع که سالها در ایران به تحصیل موسیقی اشتغال داشت از روی بربط ایرانی عود را اختراع کرد» (تاریخ موسیقی /۳۱).

بربط قدیم مانند تنبور با زخمه (و یا سرانگشت) و هم مانند رباب با کمانه نواخته می‌شد و از این‌رو در تاریخ تبدیل و تحول سازها به منزله حلقهٔ واسطه‌ای است که این دو گروه از سازهای زهی را به هم پیوند می‌دهد. (موسیقی /۳۲/۸۲)

این ساز از ایران به سایر کشورها رفته و نام‌های مختلفی به خود گرفته است. به گفته فارمر بربط سازی ایرانی‌الاصل است که از ایران به چین رفته است (پی‌پا). در این که بربط و عود ساز واحدی است تردیدی نیست. این ساز در ابتدا رود خوانده می‌شد و با همین نام به عربستان رفت و عود یا العود نامیده شد و از عربستان به اروپا رفت و در اسپانیا لود Loud و در فرانسه لوت Lutee و در انگلستان Lute نام گرفته است. (موسیقی / ش ۹۸/۸۲) نظرات پیرامون دوساز بربط و عود متفاوت است. قولی دیگر می‌گوید:

بربط ایرانی و عود که در میان اعراب متداول شد به لحاظ ساختمان ظاهری متفاوت بوده‌اند، روی شکم بربط از چوب پوشیده بود، و روی شکم عود از پوست و تا آن موقع آن را مزهر می‌نامیدند. ولی بعدها بربط از راه حیره به نقاط دیگر عربستان راه یافت و از آن به بعد کلمه عود که به معنی چوب است، برای نامیدن این ساز مصطلح شد. (مو / ش ٦٧/۴) بربط با کاسه بزرگ و دسته کوتاه که انواع مختلف آن در کشورهای ترکیه، عربستان و اروپا متداول است، به وسیله مضرابی که از شاه پر پرندگان و انگشت‌گذاری بر روی پرده‌های آن به صدا در می‌آید. (موسیقی، ش ۳۸/۱۰۰).

باربد را سازنده بربط دانسته‌اند، این که بربط را ساخته دست باربد بدانیم به افسانه می‌نماید. آن‌چه مسلّم است بربط نیز مانند بسیاری از سازهای دیگر قبل از وی وجود

داشته است و اما درباره آن‌که وی بربط نوازی ماهر بوده، شواهد بسیاری موجود است. بربط وی را «سه‌تا» نیز خوانده‌اند.

در اشعار شاعران پارسی مکرر این واژه ذکر گردیده است. در شاهنامه می‌خوانیم:

بـه‌بـربط، چـو بـایست بـر سـاخت رود　　بـرآورد مـازندرانـی سـرود (۱/۸۲)

بربط دارای هشت سیم بوده، خاقانی آن را به «هشت هشت در» تشبیه کرده:

و آن هشت تا بربط نگر جـان را بـهشت هشت در

هر تار از او طوبی ثمر صد مـیوه هـر تـار ریـخته

د ۳۷۸

سیم‌های بربط به صورت مزدوج بوده است.

ص ۴۶ س ۸

تتمیم: تمام‌کردن و استمرار نمودن (فرهنگ‌ها) در اصطلاح علم بدیع نوعی اطناب (جرجانی).

مقام سوم

ص ۴۶ س ۱۲

نغمه: آوازه، صوت حسن، غنا، تغنی، خواندن، لحن، آهنگ (فرهنگ‌ها) به موسیقی با کلام‌گویند و به جای مقام کاربرد داشته است و در موسیقی‌کنونی پنج آواز داریم با نام‌های دشتی، ابوعطا، بیات ترک (زند) افشاری و اصفهان.

آواز، نوا، آوا، سرود، ترانه، لحن، راه، آهنگ موسیقی، دبستان، چهچهه، گـفتار خوب (دهخدا) در اصطلاح موسیقی، آوازی بود واقع در زمانی محسوس‌القدر که در تمام آن زمان قسطی از حدّت و ثقل داشته باشد (خلاصة الافکار فی معرفةالادوار شهاب‌صیرفی). تعریف کوکبی از نغمه همان تعریف صفی‌الدین و عبدالقادر از آن است در مقاصدالالحان (ص ۹) عبدالقادر مراغی گوید: «نغمه آوازی است که او را زمانی

درنگ باشد از حدّت و ثقل» و این تعریف فارابی از نغمه است و صفی‌الدین نغمه را بر وجهی که ملایم طبع باشد، نغمه محسوب می‌کند. همان‌طور که ابوعلی سینا گوید: «النغمة صوت لابث زماناً ما علی حدٍ ما من الحدّة والثقل و زاد بعضهم محنون طبعاً» و صاحب ادوار، مولانا صفی‌الدین ارموی گوید: «النغمة صوتُ یدرک ادراک تفاوت الکمّیه من ثقله اوحدته بالنسبه». در دانشنامه ابوعلی آن را آوازی ایستاده بر تیزی و گرانی می‌داند (ص ۱۷ سه رساله بینش). در تعریف کوکبی از نغمه، خوش بودن صفتی بارز است که آواز باید دارای آن باشد و هر صوتی را نغمه نمی‌خواند.

فارابی (موسیقی کبیر / ۵۱) موسیقی را شامل دو نوع نغمه می‌داند، اصول و مبادی الحان را به تاروپود پارچه و خشت و نیز ساختمان تشبیه می‌کند و الحان فرعی را جزءِ نقش‌ها و طرازها و تزئینات به شمار می‌آورد یا هم‌چون آهار و زیور در لباس و گوید: «تزییدات موجب زیبایی لحن می‌شوند و گاهی نیز آزاردهنده‌اند».

ص ۴۷ س ۲

چون از میل: یعنی نغمه‌ای ملایم است که طبیعی است و به‌گوش خوش می‌آید.

ص ۴۷ س ۵

لانسلم: یعنی درست و صحیح نمی‌دانم.

لافظ: از ریشه لفظ بر وزن فاعل، اسم فاعل، به معنی گوینده.

ص ۴۷ س ۱۲

قولی و فعلی: فارابی در مقالت اول (مدخل صناعت موسیقی) به موسیقی آوازی و سازی اشاره می‌کند و لحن را دوگونه می‌داند. یکی آن‌که «لحن گاه برگروه (جماعت) نغمه‌های مختلف که به ترتیب معیّنی مرتّب شده باشند، اطلاق می‌شود و گاه برگروهی از نغمه‌ها که به وجهی معین تألیف شده باشد که این الفاظ، بنابر معمول، بر فکر و معنایی دلالت دارند. گاه نیز لحن به معانی دیگری است که در این مقام به آنها نیازی نیست».

در معرفی اولین نوع لحن، منظور فارابی موسیقی‌سازی است که شامل چندین نغمه معین و مرتب است و در نوع دوم «الفاظ» بر نغمات معین اضافه می‌گردند یعنی موسیقی با کلام و آوازی. هم‌چنین فارابی موسیقی با کلام و آوازی را بر موسیقی بدون کلام یا سازی ترجیح می‌دهد.

همان‌گونه که درمقاصدالالحان، مراغی می‌گوید: «اکمل آلات الحان حلوق انسانی است، زیرا که الحان و آن‌چه التیام الحان بدان است از حلوق انسانی حاصل می‌شود. اگرچه نغمات و نقرات در سایر آلات موجود شوند اما الفاظ و حروف در سایر آلات معدوم است (ص ۱۱۸).

مقصود از دو نوع قولی و فعلی به‌گفتهٔ کوکبی یکی موسیقی آوازی (قولی) و دیگری موسیقی سازی (فعلی) است. قول در موسیقی قدیم بخشی از نوایت است که در این‌جا مقصود کوکبی این معنا نیست و آن موسیقی مدنظر اوست که همراه شعر و کلام می‌باشد.

مقام چهارم

ص ۴۷ س ۱۵

شرفیه: رساله‌ای در موسیقی با نام رساله الشرفیه فی النسب التالیفیه، اثر **صفی‌الدین عبدالمؤمن** بن یوسف بن فاخر الارموی البغدادی است، وی در اواخر دوره مستعصم عباسی (متوفی ٦٥٦ ه.ق) می‌زیست و پس از به قدرت رسیدن هلاکو، با عنایت خاندان جوینی که عهده دار وزارت بودند، به دربار هلاکو راه یافت.

رسالهٔ شرفیه نامش را از شرف‌الدین هارون که به هنر عشق می‌ورزید و نزد صفی‌الدین تربیت هنری یافت،گرفته است. پس از اعدام جوینی‌ها، صفی‌الدین مورد آزار و بی مهری هلاکو قرار گرفت، از بغداد به اصفهان رفت و دچار فقر گردید و به خاطر ۳۰۰ دینار قرض روانه زندان شد و در سال ٦۹۴ هجری همان‌جا درگذشت.

رساله شرفیه بزرگترین اثر صفی‌الدین به شمار آمده، کتاب دیگرش الادوار را عبدالقادر مراغی به فارسی ترجمه کرد و مطالبی نیز خود بدان افزود. در اهمیّت تحقیقات صفی‌الدین باید گفت که وی گامی را که با نام خود او مشهور شد تدوین کرد که مبنای گام فعلی موسیقی ایران است.

طاب ثراه: تربتش پاک گردد. خدا خوشبو گرداناد تربت او را.

ص ۴۸ س ۱

صاحب نفایس الفنون: مقصود از صاحب نفایس، محمد بن محمود شمس‌الدین آملی، دانشمند قرن هشتم هجری (۷۵۳ ق / ۱۳۵۲ م) است که کتاب نفایس الفنون فی عرایس العیون را در موضوعات مختلف ریاضی، طبیعی، نجوم و موسیقی تدوین کرد و در بخش ریاضی (فصل سوم) ۵ باب را به علم موسیقی اختصاص داد و کوکبی به نقل از آملی، به تعریف جنس و جمع و الحان می‌پردازد و الحان را شامل جنس و جمع دانسته که در ادوار موزون و زمانهای محدود و متفق قرار گرفته‌اند.

ص ۴۸ س ۲

حدت: تیزی، زیری، **ثقل:** بمی و گرانی

بعد: فاصله هر پرده تا پرده دیگر و امروزه، اندازه هر نت تا نت دیگر که جمع آن ابعاد یا فواصل است.

فارابی در تعریف بعد می‌گوید: دو نغمه که در دو طبقه قرار گیرند و میان مرتبهٔ نغمه زیر و مرتبهٔ نغمه بم فاصله‌ای از حیث زیری و بمی (حدّت و ثقل) پدید آید که مقدار آن، فزونی نخستین نغمه بر نغمهٔ دوم یا کاستی دومین از نخستین (از نظر حدّت) است. ما این فاصله را که میان این دو از نظر حدّت (زیری) یا از نظر ثقل (بمی) موجود است «بُعد صوتی» خوانیم (موسیقی کبیر / ۵۳).

عبدالقادر بُعد را «مجموع نغمتین مختلفتین در حدّت و ثقل» می‌داند (مقاصد / ۱۱)

کامل‌ترین بعد، ذی‌الکل (ذوالکل = اکتاو) است که شامل دو بعد ذی‌الاربع یا فاصله چهارم و ذی‌الخمس یا فاصله پنجم می‌باشد.

در موسیقی قدیم به هفت نوع فاصله چهارم قائل بوده‌اند که شش ملایمت آن در موسیقی امروزی ردیف موجود و ملایمت هفتم کاربردی ندارد و «امروز یکی از ویژگی‌های موسیقی عرب و ترک محسوب می‌شود (هفت دستگاه مجید کیانی / ۲۴).

هفت ملایمت که شش ملایمت آن امروزه کاربرد دارد عبارتند از:

ملایمت اول، عشاق، (ب ط ط).

ملایمت دوم، نوا، (ط ب ط).

ملایمت سوم، بوسکیک، (ط ط ب).

ملایمت چهارم، راست، (ج ج ط).

ملایمت پنجم، حسینی، (ط ج ج).

ملایمت ششم، حجازی، (ج ط ج).

ملایمت هفتم، اصفهان، (ب ج ج ج).

ص ۴۸ س ۶

بعد متفقه و متنافره: فارابی در تعریف بعد و انواع آن در موسیقی کبیر، بخش « اسطقسات صناعت موسیقی» می‌گوید: «اگر دو نغمه از دو جسم و در یک زمان واحد یا دو زمان پی درپی برخیزند که یکی زیر و دیگری بم باشد، آن‌چه از مجموع آن دو نغمه به گوش آید «بعد» و گاه «مده» نامیده می‌شود. بنابراین بعد مجموع دو نغمه‌است که از نظر زیرو بمی متفاوت‌اند. اگر دو نغمه یک بعد باهم آن‌چنان در آمیزند که به صورت نغمه یگانه‌ای شنیده شوند، آنها را نغمه‌های « متفق» خوانند و بعد این دو نغمه را نیز « بعد بانغمه متفق» نامند. نغمه‌هایی که چنین حال دارند به گوش آشنایند و از آنها لذت حاصل می‌شود. به عکس، اگر دو نغمه در گوش به هم نیامیزند، دو نغمه «متباین» باشند و به گوش ناخوش آیند. چگونگی متفق بودن نغمه‌ها یاملایم بودن برخی با برخی دیگر در

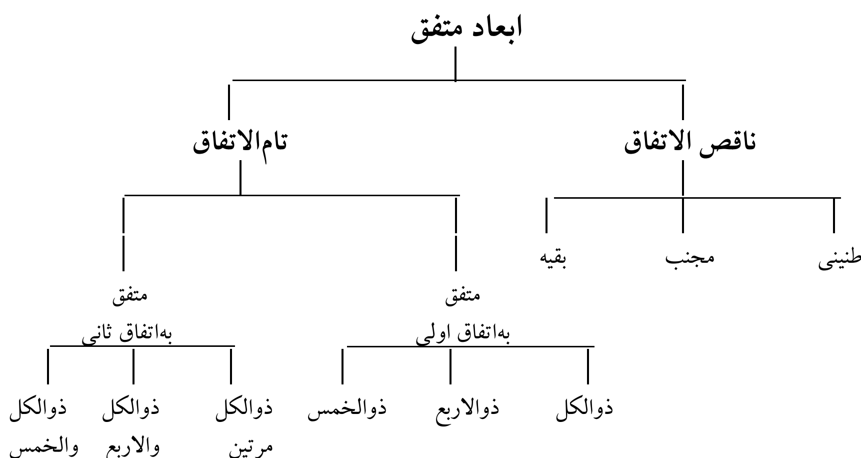
موسیقی مانند اتفاق و ملایمت ترکیب اشیاء در صناعات دیگر است. مثلاً ممکن نیست که هر دارویی را با هر داروی دیگر ترکیب کنیم و از آنها دارویی بسازیم که شفابخش باشد. نیز نمی‌توان هر خوراکی را با خوراکی دیگر ترکیب کرد و از آنها طعم لذت‌آوری به دست آورد. چه، لازم است میان‌اندازه‌های چیزهایی که باهم ترکیب می‌شوند نسبتی وجود داشته باشد و مقدار آنها نیز معلوم باشد تا بتوان از ترکیب آنها چیزهایی به مقدار معلوم ترکیب کرد. هم این‌چنین است حال بعدها. یعنی هر نغمه‌ای را که دست داد نمی‌توان با هرنغمه دیگر قرین ساخت و ازمجموع آنها بعد متفقی به دست آورد، بلکه لازم است مقدار این نغمه‌ها معین و معلوم باشد» (صص ۱۰۹ـ۱۱۰).

در مقاصدالالحان (باب اول / ۱۱) در تعریف بُعد آمده: «بعد مجموع نغمتین مختلفتین بُود، در حدّت و ثقل» و در بیان ابعاد متفق و متنافر عبدالقادر می‌گوید: «اگروترین راچنان سازند که آهنگ هر دو در یک مرتبه باشد بینهما بعدی نباشد، زیرا که حکم هر دو چون یک نغمه باشد و نسبت مثل اگر چه اشرف نسب است امّا صالح تألیف الحان نباشد و چون اختلاف نغمتین باشد بعدی که از آن حاصل شود اگر در حالت سماع نغم نفوس ارباب طباع سلیمهٔ مستقیمه را بدان میلی باشد و از آن لذت یابند آن را بعد متفق خوانند و اگر مکروه نفوس بود آن بعد را متنافر خوانند».

عبدالقادر مراغی در کتاب دیگرش جامع‌الالحان به نقل از قدما در تعریف بعد می‌گوید: (۴۱) «البعدهو مجموع نغمتین مختلفتین فی الحّدة والثقل »که به قول فارابی و صفی‌الدین اشاره دارد. همین تعریف را در مقاصد الالحان می‌یابیم و در تعریف توافق و تنافر ابعاد می‌نویسد (۴۲): « در بعد اختلاف طرفین شرط است. مثلاً اگر دو وتر بم یا زیر را متفق سازند چنانک در حدّت و ثقل مساوی باشد و مضراب بر هر دو معاً جِس کنند یا بر توالی بینهما بعدی نباشد وچون در آن وترین اختلاف پیدا شود در حدّت و ثقل اگر درحالت سماع نغمتین طبع سلیم مستقیم را به آن میل شود و از آن لذّت یابد آن را بُعد متفق خوانند و اگر مکروه طبع باشد بُعد متنافر».

بنایی شاعر و موسیقیدان (اواخر قرن دهم) در رسالهٔ موسیقی در تعریف بُعد می‌گوید

(۱۲): « بعد چنان که معلوم شد، عبارت است از مجموع دو نغمه که در میان ایشان اختلاف در حدّت و ثقل بود و این دو قسم است، متّفق و متنافر. بعد متفق آن دو نغمه را گویند که نفس سلیم بدان میل کند و لذت یابد از سماع آن و بعد متنافر عکس آن » سپس در شجره‌ای ابعاد متفق و انواع آن را ترسیم می‌کند که چنین است:



عبدالقادر مراغی در جامع‌الالحان (ص ۴۲) و در مقاصدالالحان (ص ۲۲) درباره انواع بعد متفق می‌گوید: «بعد متفق برسه قسم است، قسم اول اعلی، قسم ثانی اوسط و قسم ثالث ادنی.»

اما اعلی و آن بعدی بود که طرفین آن نظیر و قایم مقام اخری شوند در تألیف لحنی و در کیفیت متحد باشند هم‌چون دو نغمه ا،یح [یعنی ذوالکل] اما اوسط و آن دو بعد بود که طرفین آنها در مسموع ملائم باشد خواه برتوالی جس کنند برطرفین آنها خواه معاً، اما طرفین آنها نظیر و قایم مقام اخری نشوند در تألیف لحنی [یعنی ذوالخمس و ذوالاربع] اما ادنی آنک اگر طرفین آن را معاً شنوند، متنافر باشد و اگر برتوالی شنوند ملائم و حاشیتین آن نظیر و قایم مقام اخری نشوند، در تألیف لحنی [یعنی سه بعد طنینی، مجنب و بقیه (فضله)] لازم به تذکر است که بعد ذی‌الکل همان اکتاو،

ذی‌الخمس، فاصله پنجم، ذی‌الاربع، فاصله چهارم و بـعد طـنینی فـاصله یک پـرده، مجنب، سه چهارم پرده و بقیه، نیم‌پرده (امروزی) می‌باشد.

ذی‌الخمس، فاصله پنجم و فاصله میانه یا اوسط، ذی‌الاربع یا چهار نغمه، فـاصله چهارم بعد ادنی یا ابعادی که کوچکترند مثل فاصله یک پرده‌ای که بعد طنینی (مده) نام دارد و بعد بقیه (نیم پرده یا کمی کمتر) و بعد مجنب (سه چهارم پرده) است.

ابعاد متفق	اعلی	ذی‌الکل (اکتاو)	
	اوسط	ذی‌الاربع (چهارم)، ذی‌الخمس، (پنجم)	
	ادنی	اعظم ← طنینی (یک پرده)	ابعاد ثلثه لحنیه
		اوسط ← مجنب (سه چهارم پرده)	
		اصغر ← بقیه (نیم پرده)	

ص ۴۸ س ۹

جنس: جنس به معنی ذی‌الاربع یا فاصلهٔ چهارم در موسیقی قدیم بوده است. فارابی یک دانگ یا فاصله چهارم را شامل سه فاصله می‌داند (از دو تا فا) و از سه جنس مقوّی (دیا تونیک) ملوّن (کروماتیک) ناظم (آنارمونیک) نام می‌برد.

عبدالقادر جنس را چنین تعریف می‌کند: «در هر بـعد ذی‌الکـل (اکـتاو) دو بـعد ذی‌الاربع (چهارم) و یک بعد طنینی (یک پرده) موجود است. یکی ذی‌الاربع اوّل و دوّم ذی‌الاربع ثانی که در ذی‌الخمس است و هر ذی‌الاربعی را طبقه خوانند و ذی‌الاربع اول را طبقه اوّل و ذی‌الاربع ثانی را طبقهٔ ثانی و طنینی را فاصله، و هر ذی‌الاربعی را که منقسم شود آن را جنس خوانند (شرح ادوار / ۲۹۲). منظور عبدالقادر از اجناس چه بسا ملایمت‌های هفتگانه یعنی عشاق، نوا، بوسلیک، حسینی، حجاز، راست و اصفهان باشد (جامع / ۱۳۲).

ص ۴۸ س ۱۰

جمع: به معنای پرده، مقام، شدّ، چنانکه عبدالقادر آورده: «پرده در استعمال ارباب عمل به حسب استقرای تام عبارت از نغماتی بود مرتب به ترتیب محدود چنانکه بعد شریف مستغرق آن باشد پس او مرادف جمع باشد (جامع‌الالحان / ۱۲۷) و نیز: «جمع عبارت است از جماعت نغمات مختلفه و آن اگر ملائم باشد لحن گویند به شروط مذکوره. پس هر لحنی جمع باشد من غیر عکس» (مقاصدالالحان / ۱۱).

در تعریف کوکبی آراء قدما را مشاهده می‌کنیم که اگر بعد متفق از یکی بیشتر باشد، آن را جنس دانسته است و اگر جنس از یکی گذشت آن را جمع می‌داند فارابی جمع را شامل چهار فاصله، گذر از یک جنس (دانگ) می‌داند (دو تا سل)، و می‌گوید پس «جمع» بعدی است، شامل چندین بُعد کوچک که تعداد آنها از تعداد بُعدهای یک جنس بیشتر است. بنابراین، اگر در بعد ذی‌الخمس ابعاد جنسی را همراه با یک بعد طنینی مرتب سازیم، «جمع» به وجود می‌آید هر بعدی که بردو برابر ذی‌الاربع یا بیشتر از آن شامل گردد «جمع بزرگ»خوانده می‌شود. بزرگترین و کامل‌ترین این جمع‌ها دو برابر ذی‌الکل است و اصحاب صناعت موسیقی، در اکثر آهنگها و بیشتر آلات، فاصلهٔ زیرترین و بم‌ترین نغمه را از حدّ این بُعد (دو بار ذی‌الکل) فراتر نمی‌برند. (موسیقی کبیر / ۱۵۸) و انواعی از جمع را نام می‌برد و به بررسی آرای قدمای موسیقی می‌پردازد که «بعد ذی‌الکل و الاربع را» «جمع تام» می‌شماردند در حالی که وی دو بار ذی‌الکل را «جمع تام» محسوب می‌کند.

مقام پنجم

ص ۴۹ س ۶

مقام اصل: (عربی) اسم مکان و مصدر میمی به معنی محل ایستادن، گاه، اصل و در موسیقی غربی برابر «مُد» و در موسیقی کنونی مترادف با دستگاه و در موسیقی قدیم به معنای پرده و آهنگ است. دوازده قسم با نام مقامات دوازده‌گانه موسیقی قدیم در

کتب نظری موسیقی ثبت و ذکر گردیده است. یعنی: **مقام ۱**ـ عشاق؛ **۲**ـ نوا؛ **۳**ـ بوسلیک؛ **۴**ـ راست؛ **۵**ـ عراق؛ **٦**ـ اصفهان؛ **۷**ـ حسینی؛ **۸**ـ حجازی؛ **۹**ـ راهوی؛ **۱۰**ـ زنگوله؛ **۱۱**ـ زیرافکند؛ **۱۲**ـ بزرگ.

منظور کوکبی از مقامات اصل اشاره به همین دوازده مقام است. در واقع او از مقام به «پرده» تعبیر می‌کند و درباره وجه تسمیه هر یک از پرده‌ها اقوالی را می‌آورد به این ترتیب که: «بوسلیک» نام «غلامی» بوده که این نغمه را ساخته و «راست» را بدین جهت راست خوانده‌اند که بیشتر اصوات را بر این پرده، راست می‌کردند. در رسالهٔ «هفت پرده» یا مقام به فیثاغورث انتساب داده شده، یعنی نوا، بوسلیک، راست، عراق، عشاق، زیرافکن و رهاوی، هم‌چنین به قولی دیگر حکما آن را هشت «پرده» خوانده‌اند. یعنی، بوسلیک، عشاق، راست، عراق، رهاوی، اصفهان، حسینی و حجاز که پنج مقام نخست با مقامات هفت‌گانه یکی است و اصفهان و حسینی و حجاز در مقامات هشتگانه ذکر گردیده که در مقامات هفت‌گانه نیامده و به جای آن نوا و زیرافکن مشاهده می‌گردد.

دیگر این که کوکبی استخراج مقامات از یکدیگر را متذکر می‌شود. برای مثال: نوا را از عشاق، زنگوله را از راست، بزرگ را از عراق و زیرافکن را از اصفهان گرفته‌اند و مجموع مقامات دوازده شده است. بنابراین شاید منظور از مقامات اصل عشاق، راست، عراق و اصفهان باشد که دیگر مقام‌ها یعنی نوا، زنگوله، بزرگ و زیرافکن را از آن مقام‌ها گرفته‌اند. البته کوکبی «۴» مقام را ذکر می‌کند و «۴» مقام دیگر را برگرفته از آن مقام‌ها می‌داند و از دیگر مقام‌ها و وجه استخراجشان سخنی به میان نمی‌آورد.

نظر کوکبی درباره مقام‌ها همان قول عبدالقادر مراغی است. با این تفاوت که مقام بزرگ را کوکبی «نهاوند» نیز می‌خواند و مقام کوچک را زیرافکن، در حالی که عبدالقادر آن را زیرافکند ذکر می‌کند و حذف «دال» در محاوره هنگامی که پس از «نون» قرار می‌گیرد، رایج بوده است. چنانکه امروزه بسیاری از واژه‌های مختوم به «نون و دال» بدون تلفظ «دال» به کار می‌روند، مثل «بودن» به جای «بودند» در آخر جمله یا

«گفتن» به جای «گفتند».

ص ۴۹ س ۶

در متن مقام عراق جا افتاده بود و دوازده مقام نیز به صورت به هم‌ریخته ذکر شده بود که اصطلاح گردید.

ص ۴۹ س ۷

بزرگ: در موسیقی قدیم از مقام‌های دوازده‌گانه است و هفتادمین دایره از ادوار قدیم. در موسیقی امروزی گوشه‌ای در دستگاه شور و مقام نخست در موسیقی شش مقام ماوراءالنهر (تاجیکستان و ازبکستان) با چنین نمایه‌ای است.

مقام بزرگ (بُزْرُگ)

نصر (نثر) (موسیقی آوازی)

شعبه یکم

سراخبار — تلقین عزال — نصراللهی — عُزّال — سپارش — اُفر عُزّال

شعبه دوّم بزرگ شامل: عراق بخارا (تلقین چه، چپ‌انداز، ساقی‌نامه، اُفر، بی‌باک‌چه، سینه‌خروش) و راک (مستزاد، قشقرچه، ساقی‌نامه، اُفر، سپارش) است.

ص ۵۰ س ۱

ام‌الادوار: ام به عربی مادر و ادوار جمع دور است. این اصطلاح به مقام راست که

آن را مادر دورها خوانده‌اند، اطلاق می‌شود. به‌نظر می‌رسد که مقام‌ها را با مقام راست شروع می‌کردند. در این رسالهٔ کوکبی اشعاری در معرفی بیان اسامی مقام‌ها دارد که مطلع آن، با مقام راست شروع می‌شود.

ز راه راست گر آهنگ می‌کنی به حجاز　　زاصفهان گذر جانب عراق‌انداز

همین اشعار در کتاب بهجت‌الروح نیز آمده است و می‌توان حدس زد که این کتاب پس از رسالهٔ کوکبی یا نزدیک به آن تحریر شده باشد که به سروده کوکبی اشاره می‌کند.

مقام ششم

ص ۵۱ س ۱

کوکبی پس از بیان دوازده مقام که آن را با صفت «اصل» می‌آورد، به توضیحات شعبات بیست و چهارگانه و شش آوازه می‌پردازد، چنانکه می‌گوید: «طایفه‌ای از آن منشعبات مسمی به آوازه شده و طایفه‌ای تسمیه شعبه یافته و آواز شش است» که می‌بینیم منظور از «آوازه» همان آواز است و این دو فرقی بایکدیگر به لحاظ معنا و کاربرد ندارند.

آوردن آواز قبل از نام مقام‌ها در قدیم مرسوم بوده است و امروزه برخی از گوشه‌ها با کلمه «آواز» ذکر می‌گردد مثل آواز سلمک یا آواز دلکش و به نظر می‌آید، گوشه‌هایی که طولانی‌ترند، چه بسا به آنها «آواز» گفته می‌شده است و دیگر گوشه‌های ردیف که مختصرند، مقید به کلمه «آواز» نشده‌اند قدما آواز را به معنی «بحر» عروضی نیز آورده‌اند. (المعجم)

کوکبی پس از ذکر شش آوازه، انشعاب آنان را می‌آورد که با قول رسالهٔ غزنوی یکی است و به احتمال، غزنوی آن را از رسالهٔ کوکبی نقل کرده باشد، بدین‌ترتیب:

شش آواز	تیزی	نرمی
گردونیه	راست	عشاق
نوروز	بوسلیک	حسینی
شهناز	تیزی	نرمی
سلمک	زنگوله	اصفهان
گوشت	نوا	حجاز
مایه	عراق	زیرافکن

شعبات بیست و چهارگانه در دو نسخه آستان قدس و تاشکند تفاوت‌هایی دارند، برای مثال اوج از بلندی نوروز و نیز از بلندی عشاق‌گرفته شده است. نظر کوکبی در این بخش نیز با آرای قدمای موسیقی همانند است.

در خاتمه این فصل کوکبی نظر برخی استادان را نقل می‌کند که خیلی گویا نیست برای مثال، از برخی از اصول نام می‌برد که نسبتشان با شعبه زیادتر از «دو و سه» است که شاید منظور از اصول، «اصل‌ها» یا «مقامات اصل» باشد چون وقتی «راست» را مثال می‌آورد نسبتش را با چهار شعبه ذکر می‌کند یعنی شعبات دوگاه، پنچگاه نشابورک و نیریز. هرچند دوباره «راست» را می‌آورد که تکراری است و سهو کاتب است. چون راست شعبه نیست و مقام است و نمی‌تواند هم مقام و هم شعبهٔ خود باشد. هم‌چنین در بیان محل‌گرفتن شعبات از مقام‌ها، مبرقع، پنجگاه و نیریز را برگرفته از راست ذکر می‌کند. یعنی مبرقع را از نرمی راست و پنجگاه را از بلندی آن مأخوذ می‌داند.

مقام هفتم

ص ۵۲ س ۱۳

مرکبات: بحث مرکبات نزد قدمای موسیقی اهمیّت شایانی داشته است و کوکبی

به تبع آنان مرکبات را ذکر می‌کند و آنان را ترکیبی از دو اصل یعنی دو مقام، دو شعبه و آمیخته‌ای از مقام و شعبه می‌داند و مجموع ملایمات را ۲۴ قسم می‌داند و از ذکر دیگر مرکبات که تنافر دارند، خودداری می‌کند.

دو اصطلاح «**بنیاد کردن**» و «**قراردادن**» در رسالهٔ کوکبی تازگی دارد و به نظر می‌رسد بر شروع و اتمام و فرود یک قطعه دلالت کند.

مرکبات در رسالهٔ کوکبی بدین قرارند:

مرکبات ۲۴ گانه	بنیاد	قرار	کیفیت ترکیب
زیرکش خاوران	حسینی	عراق	مقام + مقام
حجاز مخالف	حجاز	عراق	مقام + مقام
گردونیه بوسلیک	بوسلیک	راست	مقام + مقام
بسته اصفهان	اصفهان	سه گاه	مقام + شعبه
اصفهانک	اصفهان	عجم	مقام + شعبه
بسته نگار	عجم	رهاوی	شعبه + مقام
عشاق مایه	عشاق	مایه	مقام + آوازه
راست مایه	راست	مایه	مقام + آوازه
زمزمه	نوروز	رهاوی	آوازه + مقام
نوروز رهاوی	پنجگاه	دوگاه	شعبه + شعبه
رکب نوروزی	کوچک (زیرافکن)	رهاوی	مقام + مقام
زیرافکن بزرگ	بزرگ	مایه	مقام + آوازه
سازگار	سه گاه	راست	شعبه + مقام
گردونیه نگار	گردونیه	دوگاه	آوازه + شعبه
سه گاه مایه	سه گاه	مایه	مقام + آوازه
شاهین	چارگاه	دوگاه	شعبه + شعبه

حسینی عجم	حسینی	رهاوی (عجم)	مقام + مقام
بحر نازک	سه‌گاه	رهاوی	شعبه+مقام(شعبه)
حصارک اوج (روح)	سه‌گاه	حجاز	شعبه + مقام
چارگاه عجم	چارگاه	عجم	شعبه + شعبه
زاولی	سه‌گاه	دوگاه	شعبه + شعبه
زنبور	دوگاه	مایه	شعبه + آوازه
نهاون (نهاوند رومی)	حجاز	عجم	مقام + شعبه
زیرکش رهاوی	حسینی	رهاوی	مقام + مقام

چنانکه مشاهده می‌شود اغلب ترکیبات بنیادشان با مقام یا شعبه‌ای است که با آن نامیده می‌شوند. مثل: ۱ـ حجاز مخالف؛ ۲ـ بسته‌نگار؛ ۳ـ اصفهانک؛ ۴ـ عشاق مایه؛ ۵ـ راست مایه؛ ٦ـ گردونیه نگار؛ ۷ـ سه‌گاه مایه؛ ۸ـ چارگاه عجم.

و وجه تسمیه برخی مجزا از ترکیباتی است که متشکل از آنند. مثل: ۱ـ زنبور؛ ۲ـ زاولی؛ ۳ـ زمزمه.

برخی دیگر با نام قرار یا بنیادشان نامیده می‌شوند. مثل: ۱ـ زیرکش رهاوی که متشکل از حسینی و رهاوی است یا زیرافکن بزرگ که ترکیبی از بزرگ و مایه است.

در تعریف کوکبی نقصانی دیده می‌شود. چه برخی از مرکبات از دو آوازه یا آوازه و مقام تشکیل شده‌اند که کوکبی به این امر اشاره نمی‌کند. مثل «راست مایه» که ترکیب از «مقام» و «آواز» است، یا «زنبور» که ترکیب از «شعبه» و «آوازه» است، یعنی دوگاه و مایه. دیگر آن که از بین مقام‌ها «رهاوی» و از شعبات «عجم» و از آوازها «مایه» بیشترین بسامد را در ترکیب سازی دارند و انواع ترکیبات تقریباً بسامدی برابر دارند، یعنی $\frac{1}{3}$ ترکیبات از ترکیب دو مقام و $\frac{1}{3}$ از ترکیب مقام و شعبه و $\frac{1}{3}$ از ترکیب شعبه و آوازه یا آوازه و مقام تشکیل شده‌اند.

ص ۵۳ س ۳

اصفهانک: شعبه ۲۰ یا ۲۱ ازشعبات ۲۴گانه موسیقی قدیم که فارابی و صفی‌الدین ارموی نیز آن را ذکر کرده‌اند و در موسیقی امروزی گوشه‌ای در دستگاه راست پنجگاه و در ردیف موسی، معروفی و صلحی است. (واژ).

ص ۵۳ س ۱۳

بحر نازک:گوشه‌ای از شعبه مبرقع و ازگوشه‌های چهل و هشت‌گانه موسیقی قدیم که در موسیقی ردیف کنونی نامی از آن برده نمی‌شود (واژ)

ص ۵۳ س ۱۴

حصارک روح (اوج): در نسخه تاشکند حصارك روح ضبط شده، در نسخه سپهسالار «اوج» به جای «روح» آمده است. به هرصورت اوج در موسیقی قدیم نام شعبه ۱۳ ازشعبات ۲۴گانه است و در موسیقی امروزی بالاترین بخش صوتی هر دستگاه یا آواز که گاه نامی مجزا دارد. برای مثال: «حسینی» اوج دستگاه شور و مخالف و مغلوب اوج دستگاه سه گاه و چهارگاه است وگاه به «اوج» برخی از آوازها همان «اوج» می‌گویند. مثل «اوج» در آواز اصفهان که منظور همان «عشاق» است وگوشه عشاق در دشتی نیز اوج محسوب می‌گردد.

مقام هشتم

ص ۵۴ س ۶

نقره: (نقر، عربی) به معنی، ضربه ،کوفتن،کوبیدن، زدن و ضرب، ضربه و وزن، جمع آن نقرات (ضربات) همان کشش زمانی بین نغمات است وکوچکترین واحد زمان در موسیقی دوازده مقام. کوکبی حروف نقرات را هشت حرف می‌داند که پنج حرف اصلی‌اند و ترکیب «**تردلن**» را تشکیل می‌دهند و سه حرف زاید و فرعی اند یعنی «**الف**»

یا «و» و «ه» و در این فصل شناخت «وتد» «سبب» و «فاصله» یعنی «مرکبات ثلاثه» را ضروری می‌شمارد.

مقام نهم

ص ۵۵ س ۹

علم ایقاع: علم ایقاع یکی از موضوعات و بخش‌های مهمّ و اصلی مباحث نظری موسیقی قدیم است که موضوع آن زمان و چگونگی آن در موسیقی است و آن را مطابق Rythme تعریف کرده‌اند. در واقع وزن شناسی موسیقی را ایقاع می‌گویند، همان‌طور که وزن شناسی در شعر را علم عروض می‌نامند و این دو با یکدیگر بسیار مرتبط‌اند.

ارکان ایقاعی مانند ارکان عروضی سه قسمند و هرکدام شامل دوگونه می‌شوند.

سبب : خفیف (تَنْ) و ثقیل (تَنَ)

وتد : مجموع (تَنَنْ) و مفروق (تانَ)

فاصله : صغری (تَنَنَنْ) و کبری (تَنَنَنَنْ)

کوکبی از **ایقاع** همان تعریف قدمای موسیقی نظیر صفی‌الدین و عبدالقادر مراغی را به دست می‌دهد. مراغی در جامع‌الالحان می‌نویسد: «بعضی از قدما تعریف ایقاع چنین کرده‌اند که «الایقاع تقدیر از منةالنقرات» و حکیم ابونصر [فارابی] چنین گفته که «الایقاع تقدیر ازمنه‌النقرات هوالنقلة علی‌النغم فی ازمنة محدودة المقادیر والنسب» و کوکبی قول فارابی را بدین صورت می‌آورد که: «ایقاع انتقال است بر نغمات در ازمنه محدودة المقادیر» و صاحب شرفیه گفته که: «الایقاع جماعة نقرات یتحللها ازمنة محدودة المقادیر و علی نسب و اوضاع مخصوصه به ادوار متساویات تدرک تساوی تلک الازمنة والادوار به میزان الطبع السلیم المستقیم» همین معنی در ادوار تکرار شده است. تقی بینش در تعلیقات جامع‌الالحان متذکر می‌شود که آن‌چه مراغی در این فصل ذکر

می‌کند در واقع ترجمه‌ای آزاد از مطالبی است که صفی‌الدین در ادوار می‌آورد و جدول «مشجر» ایقاعات را از ابتکارات مراغی می‌داند که در آن به توضیح «سبب» و «تد» و «فاصله» می‌پردازد.

ولی آن‌چه جای تأمل دارد ضبط کلمه «**متخلل**» است که کوکبی به نقل از قدما آن را به کار می‌برد. در فرهنگ‌ها متخلل به صیغه اسم فاعل آن است که خلال می‌کند در دندان بعد غذا خوردن و خلل انداز و به صیغه اسم مفعول خلال شده و تخلل به میان گروهی در شدن، در آمدن در قومی، نفوذ کردن چیزی در چیزی است.

بنا بر قول صفی‌الدین از تعریف ایقاع، یعنی: «مجموع نقرات و ضرب‌هایی که بین آنها زمان با مقدار معیّن و محدودی در آمده باشد. متخلل به معنی «در آمدن» می‌باشد» و بدان‌گونه که در آثار عبدالقادر آمده یا در تصحیح بینش به صورت «متحلل»، به احتمال سهو کاتب است. زیرا متحلل از تحلل به معنی استثنا کردن در سوگند یا بِحل خواستن است و نمی‌تواند در مبحث ایقاع اراده معنی مناسبی کند.

کوکبی برای کیفیت زمانی نقرات، سه حالت را متذکر می‌شود که یکی آن «زمانی» است که در نهایت کوتاهی بین نقرات باشد و نتوان آن را شنید و این را موجب «فساد لحن» می‌داند و این «قصر» نام دارد. دیگر زمانی که از فرط طولانی بودن زمان بین نقرات، نتوان نغمات را درک کرد و به سبب فاصله زیاد بین نفرات نتوان آن را بازیافت و احساس کرد این همان زمانی است که کوکبی از آن به «**طول**» یاد می‌کند و برای سومین قسم یعنی «**زمان متوسط**» صفت تناسب و اعتدال را به کار می‌برد که به کار موسیقی می‌آید و بهترین مناسبت را بین وزن شعر و ایقاع برقرار می‌کند.

هم‌چنین ادراک ایقاع یا وزن موسیقایی را بر وزن شعر ارجح می‌شمارد و استعداد دریافت وزن موسیقایی و ادراک دقیق آن را منحصر به داشتن طبعی سلیم و ذوقی سرشار و مهارتی خاص می‌داند.

در واقع هر کسی را قادر به ادراک وزن شعر می‌داند ولی ادراک وزن موسیقی را به سبب مشکل‌تر بودن مختص افرادی با استعدادی خاص می‌شمارد.

ص ۵۶ س ۱

ابونصر فارابی

محمدابن محمدابن اوزلغ ابن طرخان، از شهر فاراب است و آن شهری است از بلاد ترک در زمین خراسان و پدر او قائد جیش بود (در خدمت سامانیان) (ابی‌صیبعه در عیون الانباء) وی در ۲٦۰ در قریه وسیع نزدیک فاراب به دنیا آمد و در سال **۳۳۹** هجری در سن هشتاد سالگی در دمشق وفات یافت. وی صاحب کتاب موسیقی الکبیر (عربی) است .

ابونصر فارابی در علوم مختلف سرآمد بود و پس از ارسطو، معلم ثانی نامیده می‌شد. وی نه تنها در فلسفه، منطق، ریاضیات و علوم بلکه در موسیقی، عالم و استادی بی‌نظیر محسوب می‌گردید و گویند او آلت غریبه‌ای ساخت که از او الحانی بدیعه شنوده می‌شد که انفعالات نفس بدان به حرکت می‌آمد. کتاب موسیقی کبیر را برای ابوجعفر محمد بن قاسم کرخی وزیر نوشت.

در موسیقی رسالاتی دارد، فی احصاءِ الایقاع، کلام طه فی القصه مضافاً الی الایقاع کلام فی الموسیقی. وی در بغداد به هنگام تحصیل علوم فلسفی و تحقیق در کتاب‌های ارسطو، علم موسیقی را هم تکمیل کرد. ابن خلکان از رفتن فارابی به مجلس سیف‌الدوله و نوازندگی او [به قولی صاحب بن عباد] می‌گوید که: «مجلس سماع پیش آمد، فارابی در آن اظهار نظر کرد. سیف‌الدوله گفت مگر از این هم مطلعی، فیلسوف اسبابی از جیب خود در آورد و چنان نواخت که همه خندیدند. وضع آن را بهم زد و لحنی چنان ساز کرد که همه گریستند، دو باره وضع آن را تغییر داد و به راه دیگر چنان نواخت که همه خفتند». در این که فارابی موسیقی خوب می‌دانسته است و خوب عمل می‌کرده، هیچ شک نیست چنانکه می‌گویند خود او اسبابی شبیه به قانون ساخته و بعضی می‌گویند همین قانون معمولی از اختراعات اوست. (دهـ).

ص ۵۶ س ۴

خواجه یوسف برهان

از شاعران، عارفان و استادان موسیقی سده نهم هجری و اهل جام است. نسبت وی در عرفان به شیخ‌الاسلام احمد جامی (ژنده پیل) می‌رسد. بسیاری از موسیقی‌دانان از شاگردان وی بوده‌اند. امیر علی‌شیر نوایی (وزیر سلطان حسین بایقرا) از زمره شاگردان او در موسیقی بود. وی در جوار مرقد احمد جام به خاک سپرده شد. (تاریخ موسیقی / ۲۲۹) کوکبی از خواجه یوسف برهان با نام استاد یاد می‌کند، با توجه به آن‌که جامی در قرن نهم می‌زیسته، زمان حیات کوکبی اواخر قرن دهم بوده است.

مقام دهم

ص ۵۷ س ۱۳

ادوارالضروب: در بیان ادوار الضروب یعنی ادوار ایقاعی کوکبی به تفاوت ادوار ایقاعی نزد عرب‌ها و ایرانیان اشاره می‌کند و اصطلاح بحور را به کار می‌برد و به دوازده دور قائل است که عبارتند از: ۱ـ هزج ۲ـ اوفر ۳ـ دویک ۴ـ رمل ۵ـ فاخته ضرب ۶ـ ترکی ضرب ۷ـ مخمس ۸ـ خفیف ۹ـ ثقیل ۱۰ـ اوسط ۱۱ـ چهارضرب ۱۲ـ ضرب الفتح.

کوکبی علامت متحرک و ساکن در دورها را به‌مثل افاعیل عروضی با علامت میم برای متحرک و الف برای ساکن نشان می‌دهد. در این زمان اصطلاح بحور هم برای وزن ایقاعی و هم برای وزن شعری به کار می‌رفته است.

ادوار ایقاعی که کوکبی از آن با نام ادوار الضروب نام می‌برد بنابر آراء قدما نزد اعراب و ایرانیان متفاوت بوده است. ادوار ایقاعی اعراب شش تا، در حالی که ایرانیان ۱۵ دور داشته‌اند و صفی‌الدین از ۱۱ دور نام می‌برد و آن‌چه کوکبی به عنوان ادوار ایقاعی ذکر می‌کند با آراء مراغی تفاوت دارد که ممکن است یادآور تغییرات موسیقایی

عصر وی باشد که برخی از ایقاعات بیشتر رایج شده، یا تغییر نام داده‌اند و یا کمتر معمول بوده باشند.

مقام یازدهم

ص ۶۰ س ۱

به‌نظر می‌آید که انواع تصنیف یا تألیفات موسیقایی به معنی اشکال و انواع ساخت‌های (فرم) موسیقایی باشند که براساس سه رکن نغمه، ایقاع و بیت تقسیم شده‌اند.

همان‌طور که در متن می‌خوانیم، **الحان جرمی** ساخته‌ای است که دارای [نغمه] وزن و کلام باشد و **الحان بسطی** یا بسیطی شامل نغمه ووزن بوده و الحان **خطی فقط** شامل نغمه بوده‌اند.

در توضیح الحان بسیطی آن را شامل دو سرخانه، میان خانه و بازگوی می‌یابیم که اگر رعایت این ترکیب بشود، **پیشرو** نام می‌گیرد و اصولی که در پیشرو متداول بوده **مخمس و هزج و دو یک و ترکی ضرب‌اند**. اگر همه آن تصنیف بردورهای تعیین شده نباشد و به صورت اختیاری به عهده خواننده و نوازنده باشد به آن سربند می‌گویند.

ص ۶۰ س ۵

سرخانه، میان خانه و بازگوی: در موسیقی دستگاهی ایران کاربردی ندارد. ولی در موسیقی شش مقام ماوراءالنهر (تاجیکستان و ازبکستان) به‌بخش آوازی که پیچیده‌تر از موسیقی سازی یا مشکلات است، مربوط می‌شود. در موسیقی شش مقام ماوراءالنهر هر مقام دارای دو شعبه است. شعبه نخست شامل سراخبار، تلقین، نصر (نثر) و اوفر است و ساختار درونی آنها دارای سرخط، میان خط، دو نصره (نثره)، اوج و فرآورد می‌باشد. هر بیت در یکی از قسمت‌ها خوانده می‌شود.

با اصطلاح خانه و بازگو در موسیقی سازی شش مقام بر می‌خوریم که ساختار درونی

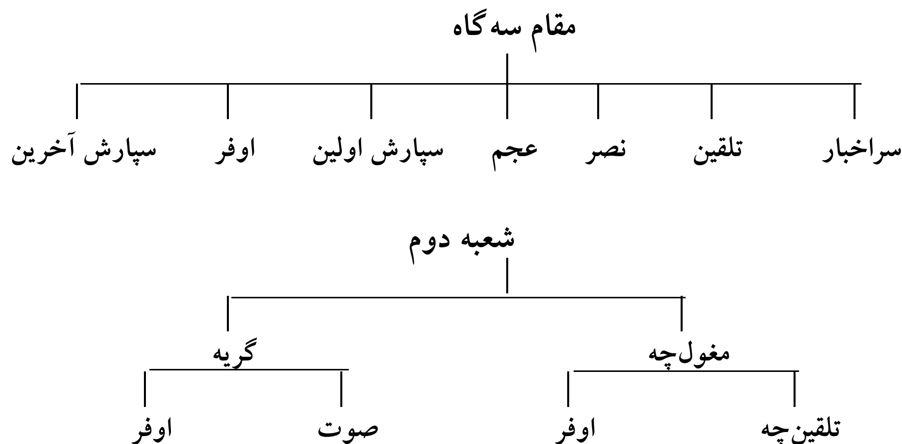
هر قسمت شامل چند خانه و قسمتی تکراری با نام بازگو است. برخی از انواع موسیقی سازی که شامل **تصنیف، ترجیع، گردون، مخمس** و **ثقیل** است ممکن است بازگو نداشته باشند. مثل گردون که بدون بازگوی است.

ص ۶۰ س ۸

پیشرو: در موسیقی شش مقام تقریباً معنی «سکانس» غربی را می‌دهد که در تصنیف و ترجیع نمونه بارز آن را می‌توان جست. در ضمن دربخش سازی مقام دوگاه قسمتی با نام «پیشرو» وجود دارد.

ص ۶۱ س ۱۰

اوفر: مربوط به موسیقی آوازی است و در شعبه یکم و دوم آن قراردارد. اوفر معمولاً دارای وزن (ریتم) و اصول تندتر و شادتری است (تقریبا ٦/٨) و قبل از سپارش‌ها یا مستقیماً در انتهای هر بخش در شعبه دوم قرار می‌گیرد. مثلاً در مقام پنجم یعنی مقام سه‌گاه شعبه یکم و دوم شامل قسمت های ذیلند:



یا در مقام عراق که از شعبه یکم آن فقط روایتی در دست است، سراخبار، محیّر، اوفر وسپارش را می‌یابیم و می‌توان نتیجه‌گرفت بعد از قسم‌های سنگین با وزن و اصول آرام، و قبل از سپارش که انتهای هر شعبه قرار می‌گیرد، اُوفر با اصولی تندتر می‌آید و سکون و آرامش بخش‌های قبلی را می‌زداید و فضای پر تحرّکی را ایجاد می‌کند.

مقام دوازدهم

ثقیل: در موسیقی شش مقام نیز به‌بخش سازی مربوط می‌شود و در چندین مقام نظیر مقام دوگاه، با نام ثقیل اشک‌الله، در مقام نوا با نام ثقیل نوا، در مقام راست با دو نوع ثقیل با نام وزنین و راک، در مقام بزرگ با نام‌های ثقیل اسلیمی و سلطان و در مقام عراق سه نوع با نام‌های ثقیل کلان و نیم ثقیل و در مقام سه‌گاه با نام ثقیل بسته‌نگار، حضور آن‌ها را می‌یابیم. ثقیل دارای وزن و اصول خاص خود است که درهمه مقام‌ها به طور یکسان باقی می‌ماندو طولانی‌ترین ترکیب وزنی را داراست. در بررسی‌های جدید موسیقی شش مقام و اجرای های معاصر که متأثر از تحولات اخیر موسیقی است ثقیل دارای وزن ۲/۴ است. ثقیل در قدیم با نوعی دور ایقاعی اجرا می‌شده که در ماوراءالنهر رواج داشته است و مانند اوزانی که در رسالات وکتب موسیقی دوازده مقام قدیم ایران، می‌یابیم به صورت ادوار ایقاعی بوده است. وزن قسم‌های مختلف موسیقی شش مقام به تأثیر از آموزش‌های متداول امروزی ودر سال‌های اخیر به شکل ساده‌تری اجرا می‌گردد.

ص ۶۲ س ۲

مستهل: به‌معنای باران همراه صدای زیاد و بانگ و هر متکلمی که صدای خویش را بلند وکوتاه کند (ده) مستهل به معنای جویندهٔ ماه نو و روی درخشنده از شادی و با

فتح‌ها به معنای شمشیر که از غلاف کشیده باشند و هلال آشکار، از ریشه «هل» است و به نظر می‌آید که مشخصه آن داخل شدن نقره در آن باشد و اجرا با ابیات در آن ضرورتی ندارد و کوکبی از «عمل مستهل» در مقام یازدهم و «قول مستهل» در مقام دوازدهم نام می‌برد و نقره را شرط اصلی مستهل دانستن یک تصنیف، به شمار می‌آورد. در رسالهٔ موسیقی دانشنامهٔ علایی ابن‌سینا واژه مستحیل (دانشنامه ص ۲۳۱) آمده که به معنای تحول یافته یا متغیر Variabl (به گفته تقی بینش، تعلیقات، سه رساله، ۱۳۳) است. در رساله آمده: «منفصل (در بحث جمع کامل که یا متصل است یا منفصل) آن بود که طنینی میان ایشان جدایی افکند و این یا نامستحیل بود یا مستحیل. مستحیل بر دو وجه است یا مستحیل است به حسب اجناس یا مستحیل به حسب انواع و آن‌چه مستحیل است به حسب اجناس یااندر اجناس بود نفس او بدان که اندر «قوی» و «ملون» و «رخو» مختلف بُوَند، یا اختلاف شان به ترتیب دو جنس بود که طنینی اندر یکی مخالف او بُود اندر دیگر و آن‌چه مستحیل بود اندر نوع‌ها آن بود که جنس‌های چهارگانه‌اش نه یک نوع بود و یا چنان بوداندر نوعها آن بود که بعدهااندر هر دو جنس نه بر یک نهاد بود و اگر چنان یک نوع بوند و آن‌چه مستحیل بود او چنین نبود.» (سه رساله، ۲۲)

مستحیل: در لغت، نعت فاعلی از مصدر استحاله، مملو و ملآن (منتهی‌الارب، اقرب‌الموارد) سخن که روی وی گردانیده باشند یا سخن که سر و بن ندارد (منتهی‌الارب). سخن باطل (اقرب الموارد) محال ناممکن (غیاث، آنندراج) متغیر و مبدل و برگشته و تغییر یافته، دگرگون و ازحال خود برگشته (ناظم‌الاطبا).

با توجه به معانی گوناگون دو واژهٔ مستهل و مستحیل به نظر می‌آید که باید مقصود همان مستحیل باشد به معنای متغیر همان‌گونه که در متن رساله این معنی مستفاد می‌گردد.

ص ۶۲ س ۵ و ۱

قول و غزل: قول واژه‌ای عربی است و در دوران جاهلیت به معنای بیان و گفت‌وگو بوده است.

کوکبی در تفاوت قول و غزل می‌گوید که یکی از وجوه تفاوت این دو، وجود میان خانه در غزل و نیز فارسی بودن ابیات آنست درحالی که قول با شعر عربی اجرا می‌گردد.

قول از قطعات نوبت مرتب در موسیقی قدیم ایران است و به شعر عربی و دارای دو سرخانه و بازگشت است.

قول از اصطلاحاتی است که در شعر شاعران سبک خراسانی و عراقی مشاهده می‌شود. در شعر سبک عراقی که مقارن با تدوین و تکمیل موسیقی نظری دوازده مقام است این واژه بیشتر به چشم می‌خورد. (نک. دیوان حافظ)

منوچهری اولین شواهد را آورده و نغمه‌سرایی بلبل را با دیدار گل به سرایندگان قول تشبیه کرده است:

بلبل بر گل به سان قولسرایان پایش به دیبا و خیزرانها درید

حافظ قول را با غزل در ابیاتی چند همراه کرده است:

تا مطربان ز شوق منت آگهی دهند
قول و غزل به ساز و نوا می‌فرستمت

بلبل‌ازفیض گل‌آموخت سخن ورنه نبود
این همه قول و غزل تعبیه در منقارش

چه راه می‌زند این مطرب مقام‌شناس
که در میان غزل، قول‌آشنا آورد

دلم از پرده بشد حافظ خوش‌گوی کجاست
تا به‌قول و غزلش ساز و نوایی بکنیم

در رسالهٔ بنایی قول شامل دو سرخانه و بازگوی به شعر فارسی و عربی است که میان خانه ندارد. در موسیقی آوازی تاجیکستان، سرخانه با اولین بیت اجرا می‌شود و میان

خانه وقتی می‌گویند که کمی قطعه اوج می‌گیرد و بیت دوم در آن خوانده می‌شود و سپس بازگوی یا بازگشت که در فارسی به آن فرود می‌گویند، می‌آید که دیگر قطعه به حالت اولیه و شروع خود بر می‌گردد و خاتمه می‌پذیرد. (نک. پژوهشی در موسیقی تاجیکستان. نگارنده). فرود در موسیقی دستگاهی در خاتمه هرگوشه می‌تواند بیاید و آن‌گوشه را به اتمام برساند در حالی که بازگشت خود قسمی مجزاست و یک قطعه کوتاه ترانه مانند مثل قول فقط در سرخانه و یک بازگوی می‌گنجیده است. آن‌چه مراغی از قول تعریف می‌کند، با شعر عربی و با قول بنایی متفاوت است. در ضمن فرهنگ موسیقی ایرانی (وجدانی) قول را بخش آغازین یک نوبت مرتب می‌داند که همان پیش‌درآمد یا مقدمه امروزی باشد و از حافظ مثال می‌آورد:

مغنی نوای طرب ساز کن　　　به قول و غزل قصه آغاز (آواز) کن

بدین معنی است که از مغنی خواسته می‌شود ترانه‌ای را سر کند و قول و غزلی بگوید و از آن نمی‌توان این حکم را کرد که به عنوان سنّتی موسیقایی همواره با قول و سپس با غزل نوبت را آغاز می‌کردند. چه در بسیاری از شواهد می‌بینیم که غزل به تنهایی آمده، مقصود شاعر غزل‌سرایی بدون قول‌گویی بوده است. یعنی هر دو نوع ترانه به طور مجزا و به دل‌خواه نواگر اجرا و همان‌گونه در ادبیات هم منعکس شده است. ترکیباتی مثل قول کاسه‌گر و قول مرصع از انواع قول‌ها به شمار می‌رود.

خاتمه

ص ۶۳ س ۶

آخرین بخش رسالهٔ کوکبی به ارتباط موسیقی و شنوندگان و مخاطبین اختصاص یافته است. هم‌چنین به اجرای موسیقی در ساعات مختلف روز و به تاثیر مقامات بر اقوام مختلف و از قول مراغی و صفی‌الدین فراتر نمی‌رود. در حالی که در عصر وی و پس از آن پرداختن به موضوعاتی از این دست بسیار رایج می‌گردد. چنانکه در رسالهٔ

گمنام (همین جا) که متأخر تر است، در فصلی، ارتباط کواکب و افلاک نیز به مباحث قبلی اضافه گردیده است. مقایسه چند رساله نشان از همانندی‌های بسیاری در این باره دارد.

در رسالهٔ کوکبی مقام عشاق، نوا، بوسیلک حاوی شجاعتند و بزرگ و رها وی و زنگوله حزن‌آورند. صفی‌الدین در ادوار (شرح ادوار، ۳۹۲) می‌گوید که: «حضرت رسالت صلی‌الله علیه و آله و سلم به نغمات طیبه در پردهٔ راهوی و زنگوله ترنّم کردندی تا زمان شیخ ابونصر فارابی و او در این علم و عمل جامع و کامل بوده است و وتر حاد را بر عود، او زیادت کرد و سامعان به آواز عود او گریه‌ها کردندی و در خواب شدندی.» و محمد آملی در نفایس الفنون در تأثیر موسیقی در نفوس، قول کاشانی را در کنزالتحف (ص ۱۲۴) تکرار می‌کند. کاشانی در ذکر تأثیر پرده‌ها می‌گوید: «هر پرده‌ای مؤثر باشد در نفوس به تأثیر خاص چنان که عشّاق و نوا و بوسلیک مؤثراند در نفوس به تأثر قوت و شجاعت و تسلّط در نفس. بزرگ و راهوی و زیر افکند و زنگوله و حسینی مؤثّراند به تأثر حزن و فتور و تأسف و سورت اشتیاق و حسرات جهت فقدان احباب و بعضی گفته‌اند که پردهٔ راهوی و زیر افکند و زنگوله در مجالس غربا بیشتر باید نواخت تا مقتضی تذکار احباب و بلاد و قوم ایشان باشد.»

و به نقل از صفی‌الدین ارموی می‌گوید: «مولانا صفی‌الدین پرده راهوی را شدّالبکاء نام نهاده است و زیر افکند را شدّالحزن و بزرگ را شدّالجُبن و اصفهان را شدّالجود و عراق را شدّاللّذة و عشاق را شدّالضحک و زنگوله را شدّالنوم و نوا را شدّالشجاعة و بوسلیک را شدّالقوّة و حسینی را شدّالصلح و العتاب و حجاز را شدّالتواضع و زننده می‌باید که او را فراستی باشد تا به حسب اوقات و امزجه درین پرده‌ها مباشرت نماید.»

در ترجمهٔ فارسی کتاب ادوار فی‌الموسیقی (ص ۸۴) از مترجمی گمنام آراء صفی‌الدین در این‌باره چنین است:

«بدان که، هر پرده را در نفس تأثیری است مُلّذ، لکن مختلف است، بعضی را تاثیر بود در قوت و شجاعت و آن عشاق است و بوسلیک و نوی، و این ملایم ترک است و

حبشه و زنج و کسانی که در کوه نشینند و اما راست و نوروز و عراق و اصفهان را در نفس تأثیر بسطی بود لذیذ و لطیف و اما بزرگ و راهوی و زیرافکند و زنگوله و حسینی را تأثیر نوعی راست از حزن و فتور.

پس باید که به هر پرده‌ای شعری مناسب آن پرده مقارن کنند، چو اگر، مثلاً سراینده در پردهٔ زیرافکند، بیتی آورد، لایق حال فرحناک، همچنان که گوینده این دو بیت آورد:

وقع الرَّضیٰ و تَیسَّر الوَصالُ بَعَد القِلیٰ و تجَمَّعَ الشَّملُ

غیرلایق بود.» (معنی بیت: به دست آمد خشنودی و میسر شد وصال، بعد از پراکندگی، جمعیت خاطر حاصل شد)

توجه به ارتباط مقامات و پرده‌ها و تأثیر آن‌ها بر اقوام و طبقات مختلف در برخی آثار موسیقی مشاهده می‌شود. حسن کاشانی در کنزالتحف (ص ۱۲۴) می‌گوید:

«در مجلس اتراک بیشتر نوا و بوسلیک نوازد و در مجلس زنگیان و حبشیان بیشتر عشاق نوازد و در مجلس تاجیک و اهل عراق بیشتر بزرگ و زیرافکند و زنگوله نوازد و در مجلس عوام‌الناس حجاز و عراق نوازد و در مجلسی که معشوق حاضر باشد بیشتر اصفهان که بسطی عظیم در نفوس ظاهر گرداند.

در بحورالالحان (ص ۱۷)، فرصت شیرازی می‌نویسد: «کلام در تأثیر نغمه‌هاست. بدان که در نفوس به اختلاف هر آوازی را تاثیری هست که چون به مقام خود تلحین کنند اثر کلی از آن ظاهر شود مثلا:

عشاق و بوسلیک و نوا را تأثیر قوه و شجاعت است. راست و اصفهان و عراق و نوروز را تاثیری باشد لطیف که فرح و نشاط فزاید. حسینی و حجاز را تاثیر شوق و ذوق باشد. بزرگ و کوچک و زنگوله و رهاوی را تأثیری باشد از حزن و اندوه و سستی و مخفی نماناد که هر مقامی و هر شعبه‌ای از شعب مذکوره که به طریق مرغوب و ادای خوب تلحین کنند روح از آن لذتی حاصل کند، مثلاً نوا را که تأثیر در نفوس قوه و شجاعت و بسط بود گاه باشد که تاثیر آن در نفسی حزن باشد چنانکه مشاهده می‌شود که

اتراک در وقت ترنم در نوا رقت از برای ایشان حاصل گردد. و همچنین رهاوی و زیرافکن را که تأثیر در نفوس حزن بود، گاه باشد ارباب ذوق از روی شوق که تلحین کنند در بعضی مزید بر طرب و شوق شود اما بالذات آن چنان باشد که در باب تأثیر نغم مذکور باشد. ملایم طباع اتراک و سیاه جلدان و سُکّان جبال نغمهٔ عشاق و بوسلیک و نواست و سفیدپوست را سماع در بم نیکوست چون مخالفک و مانند آن و هر که سرخ روی و سرخ موی باشد یا ازرق چشم او را سماع مخالف و راست باید کرد و آن که سیاه رنگ باشد که سیاهی آن مایل به زردی باشد او را سماع در پرده‌های تیز باید کرد و آن که گندم‌گون باشد آن را نغمه‌ها در اشعاری که به بحر خفیف باشد سرایند، زیرا که ایشان سبک روحند.»

کوکبی در ارتباط اوقات روز و مقام‌ها و این‌که در چه ساعتی از روز چه مقامی را باید اجرا کرد، اقوال گذشتگان را با اندکی اختلاف تکرار می‌کند.

رهاوی	اول صبح
عشاق	برآمدن آفتاب
راست	تاچاشت
عراق	چاشت
بزرگ	بعد زوال آفتاب
بوسلیک	نماز دیگر
زنگوله	نزدیک شام
نوا	نماز شام
زیرافکن	نماز خفتن
اصفهان	بعد از نماز خفتن
حجاز	نیم‌شب

در بهجت الروح (ص ۸۵) ارتباط اوقات روز و مقامها چنین است: «بباید دانست که ... وقت طلوع آفتاب، دوگاه و حسینی و سه گاه خواند و در وقت اضحی مبرقع و

چهارگاه و پنجگاه و نیریز خوانند و در وقت ظهر، دوگاه و نهاوندک و ماهور و گردانیه و عزّال خواند. وقت عصر عشاق و نوا و بوسلیک و بزرگ و کوچک و کردانیه خواند وقت مغرب حجاز و سلمک و مایه و بسته نگار و صفاهان خواند وقت عشاءِ کردانیه و نیریز کبیر و رهاوی و همایون و نهفت خواند. وقت خوابگاه، عراق و عشاق و راست خواند که شجاعت بیفزاید. وقت نیم شب، زابل و اوج و بوسلیک خوانند و در وقت صبح کاذب، نوروز خارا و نوروز العرب و حجاز و ماهور باید خواند و در وقت طلوع فجر، عجم و عراق و بسته‌نگار و شهناز و رکب و بیات خواند تا چون هر کس استماع کند علم از کوی مجاز به سر کوی حقیقت نغمه زده و در او اثر کرده به مکاشفه و مجاهده و مذاکره انداخته روی نیاز به درگاه بی‌نیاز کرده، سعادت دنیوی و اخروی از ملاءِ اعلی دربارهٔ خود مشاهده کرده ... .»

نوبت دوم

رساله موسیقی

خواجه عبدالرحمن بن سیف‌الدین غزنوی

درآمد

عبدالرحمن بن سیف غزنوی صاحب رسالهٔ موسیقی (منسوب) در زمان سلطنت سلطان اویس جلایر ایلخانی (۷۸۴ـ۷۷٦ هـ. ق) می‌زیست. چنانکه در مقدمهٔ رساله متذکر می‌شود:

«آورده‌اند که فیثاغورت ..... عود را وضع نمود، هفت پرده برو بست به عدد هفت کوکب، یکی از شاگردانش یک پرده برو علاوه ساخت، به همین وضع بود تا عهد سلطان اویس، چهارپرده دیگر برو افزودند». سپس در توضیح شش آواز اشعاری از مولانا کوکبی نقل می‌کند که ظاهراً در «سلطانیه» آن را به نظم کشیده است.

از این قول چنان بر می‌آید که عبدالرحمن غزنوی باید پس از مولانا کوکبی یا در عهد وی زیسته باشد چنانکه مؤلف رسالهٔ گمنام کوکبی را شاگردِ شاگرد (با نسبت تلمذ)

عبدالرحمن جامی ذکر می‌کند. و بنابراین نظر مولانا کوکبی را باید از شاعران و موسیقیدانان قرن نهم و دهم هجری به شمار آورد و اگر اشعار کوکبی الحاقی به رسالهٔ عبدالرحمن سیف غزنوی نباشد، وی در همین حدود و یا پس از آن می‌زیسته است و منظور از سلطان ابوسعید که در رسالهٔ عبدالرحمن غزنوی می‌آید، بی‌شک «ابوسعید تیموری» است که درسال ۸۷۳ هـ. ق وفات یافته است. عبدالرحمن غزنوی در تعریف انواع آوازخوانی در رساله آورده:

«واندر درآمد آواز شرط‌ها لازم است و زمان سلطان ابوسعید دیدم آواز را از سه محل ادا می‌نمودند «قلبی»، «دماغی» و «حلقی».

اگر بر این فرض رویم که ممکن است کوکبی در عهد ابوسعید بهادرخان مغول (۷۱۶ـ۷۳۶ هـ. ق) در سلطانیه نظم خود را سروده و عبدالرحمن غزنوی پس از وی در زمان سلطان اویس (۷۷۶ هـ. ق) به اشعار کوکبی در رسالهٔ خود اشاره می‌کند با قول مؤلف رسالهٔ گمنام (همینجا) که گفته «کوکبی با نسبت تلمذ شاگرد جامی بوده» همخوانی ندارد و دور از واقعیت به نظر می‌رسد. چراکه عبدالرحمن کوکبی بخاری اگر در زمان جامی شاگرد یا شاگرد شاگرد او بوده باشد با توجه به آن‌که جامی در سال ۸۹۸ هـ. ق. وفات یافته، کوکبی باید در اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم زنده بوده باشد و شاید منظور از ابوسعید، نه ابوسعیدی که در قرن هشتم با نام بهادر خان مغول درسلطانیه حکمرانی می‌کرد، بلکه باید ابوسعید تیموری (۸۳۳ هـ) بوده باشد.

بنابر نظر «حسن مشحون» در «تاریخ موسیقی[1]»، که زمان حیات عبدالرحمن سیف غزنوی را قرن دهم می‌داند، بی شک وی در عصر یا پس از کوکبی می‌زیسته و اشعار او را در رسالهٔ خود آورده است و «تقی دانش‌پژوه» در کتاب «مداومت» این را متذکر می‌شود که «خواجه عبدالرحمن بن سیف‌غزنوی رسالهٔ موسیقی دارد، به نثر و نظم فارسی با شعرهایی از سلطانیه کوکبی و گرفته از تألیفات عبدالقادر مراغی[2]».

۱. ج ۱، ص ۲۶۹.

۲. مداومت، ص ۱٦٦.

در تعریف فصل‌های رساله

رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن غزنوی، رساله‌ای است مختصر، ولی به دلیل واجد بودن برخی اصطلاحات موسیقی، تفاوت‌ها با دیگر رسالات موسیقی، هم عصر و قبل از خود دارای اهمیّت تاریخی بسزایی است.

غزنوی نخست بر یکی از فواید موسیقی تکیه می‌ورزد و می‌گوید:

«بدان که اطلّاعی برین مختصر رساله، اهل ذوق و اطبا را فواید کلی دارد... علم موسیقی علم شریفی است، دانستن آن برای اطباءِ و حکماءِ فواید زیاد بخشیده....»

سپس هر مقام را متعلق به پیغمبری می‌داند و در ادامه اشعاری را می‌آورد و به ذکر رسالهٔ دیگری از تألیفات خود در موسیقی می‌پردازد و وضع چهار مقام را به سلطان اویس نسبت می‌دهد.

در ادامه از تأثیرات دوازده مقام می‌گوید: « از خاصیتش، افلاطون گوید مقام عشاق فایده دارد. برای مرض‌های مزمن مُهلك، مثل امراض قدمین و نقرس و بادهای گرم » و به همین ترتیب هر مقامی دارای خاصیتی است که تأثیرش را از افلاک و بروج دوازده گانه می‌گیرد.

نکته قابل توجه آن‌که در همه جا به نظرات افلاطون ارجاع می‌دهد و گفته های وی را دربارهٔ مباحث مختلف موسیقی نقل می‌کند.

هم‌چنین به آراءِ فیثاغورث اشاره می‌کند و داستان مشهور «بازار آهنگران» را ذکر می‌کند. در این روایت فیثاغورث باگذر از بازار آهنگران به اصواتی که می‌شنید، دقّت می‌کرد و عود را ساخت و هفت پرده بر او بست به عدد هفت کوکب و سپس یکی از شاگردان فیثاغورث بر کرده استاد یك پرده افزود.

پس از این مقدمات، رساله بدون فصل بندی مشخص و معینی، بی هیچ صنعت و آرایه‌ای درکلام به ذکر دوازده مقام و بیست و چهار شعبه می‌پردازد و اشعار کوکبی را به مناسبت می‌آورد.

از اصطلاحاتی که عبدالرحمن سیف غزنوی در رساله‌اش می‌آورد یکی اصطلاح «**تیزی**» است که در رسالهٔ کوکبی با عنوان «**بلندی**» ذکر می‌گردد. برای مثال در رسالهٔ کوکبی آمده: «نوروز (خارا) را از نرمی نوا گرفته‌اند و ماهور را از بلندی او .... و همایون را از نرمی بزرگ گرفته‌اند و نهفت را از بلندی او».

در حالی که عبدالرحمن سیف غزنوی نوشته: «نوروز خارا را از نرمی نوا، ماهور از تیزی او .... همایون از نرمی بزرگ، نهفت از تیزی او».

اصطلاح تیزی در رسالهٔ کوکبی برای توضیح آوازه های شش‌گانه می‌آید و با آن‌چه غزنوی گفته، تفاوت دارد. چنان‌که کوکبی می‌گوید: «آواز شش است، گردونیه، شهناز، گوشت، نوروز، سلمک، مایه. اما گردونیه را از تیزی راست و نرمی عشاق گرفته‌اند و ....» همین اصطلاح بار دیگر توسط عبدالرحمن غزنوی در بیان شعبات بیست و چهارگانه به کار می‌رود.

اصطلاح «**بانگ**» در رسالهٔ عبدالرحمن سیف غزنوی، تازگی دارد. وی هر مقامی را شامل سه بانگ می‌داند برای مثال می‌گوید: «حسینی دارای بانگ پست، بانگ بلند و عرصه» است، حال آن‌که قبل از آن می‌گوید که حسینی یک بانگ دارد.

شاید مراد وی از بانگ درجات و فواصل موسیقی بوده باشد، آن‌گونه که نقل کرده: «موسیقی هیجده بانگ است» شاید وقتی از بانگ در مقام‌ها می‌گوید، مرادش محدوده نغمات و درجات یک مقام باشد چنان‌که گوید: «پرده راست دو بانگ و نیم آواز است و حجاز دو بانگ و بزرگ یک بانگ و نیم».

اصطلاح بانگ در فصلی در: (در بیان آن‌که هر پرده (= مقام) چند بانگ بُوَد) بهجت‌الروح می‌آید[1]:

عشاق: نیم بانگ	رهاوی: دو بانگ	عراق: یک بانگ و نیم
حسینی: دو بانگ	نوا: نیم بانگ	زنگوله: یک بانگ

۱. *بهجت‌الروح* ص ٦١.

راست: سه بانگ بزرگ: نیم بانگ حجاز: نیم بانگ
صفاهان: نیم بانگ بوسلیک: چهار بانگ

صاحب بهجت‌الروح بار دیگر می‌نویسد: که حسینی «سه بانگ و نیم » دارد[۱] و چنین معلوم می‌شود، که هر آهنگ [و] پرده چند بانگ دارد و دانستن آن را لازم می‌شمارد و تأکید می‌کند که با فراگرفتن «بانگ‌ها» درک و دریافت موسیقی بر فراگیرنده آسان تر می‌شود.

عبدالرحمن سیف غزنوی به ابداعات خود نیز اشاره می‌کند و تقسیمات جدیدتری را در دوازده مقام ارائه می‌دهد، به طوری که می‌گوید: حسینی و راست را در شش پرده و عشاق و کوچک و اصفهان و حجاز را در چهار پرده و رهاوی را در سه پرده می‌توان ادا کرد.

آن‌چه رساله فاقد آن است بخش ایقاعات و چگونگی تلفیق شعر و موسیقی است. در حالی که بسیار به تأثیر و شفابخشی مقامات توجه دارد و به تفصیل مطالبی را در این باره بیان می‌کند. هم‌چنین در پیوند موسیقی با بروج فلکی و تأثیر موسیقی نه تنها بر روح آدمیان، بلکه بر گیاهان، مثل عبدالمؤمن صفی‌الدین در رسالهٔ بهجت‌الروح تأکید می‌ورزد. برای مثال مقام حجاز را «برانگیزنده ریاح (گیاهان)» می‌داند و آن را با «برج سنبله» ارتباط و پیوند می‌دهد.

۱. همانجا. ص ٦٢.

علایم، رسم الخط و برخی نکات نگارشی و املایی

۱ـ در نسخ به جای «گ»، «پ» و «ج»، حروف «ک»، «ب» و «ح» نوشته شده است.

۲ـ در نسخه آستان قدس غلط املایی و سهو دیده می‌شود، مثل «خواصه» به جای «خاصه» یا «خواصیت» به جای «خاصیت» و «خانی» به جای «خوانی».

۳ـبای تأکید یا اضافه یا زینت اغلب متصل ذکر شده‌اند که به صورت منفصل اصلاح گردید و های سکت آخر کلمات یا های بیان حرکت و نیز در کلمات مختوم به هاء به جای «یا»، «ء» دیده می‌شود.

۴ـ قاعده نگارش رساله بر تفکیک و جداسازی کلمات بوده است.

مثل «شریفیست» که فعل ربطی به صورت جدا آمده یعنی «شریفی است» یا «اینگونه» به صورت، «این گونه» ثبت شده است.

۵ـ علایم اختصاری نسخ در تصحیح رساله، مربوط به حرف نخست هر کتابخانه است. یعنی برای نسخه آستان قدس حرف «آ»، نسخه مجلس «م»، چاپ سنگی «**س**»، نسخه دانشگاه «**د**» و نسخه بازبینی شده یحیی ذکاء، حرف «**ذ**» را در نظر گرفته‌ایم.

معرفی نسخ «رسالهٔ موسیقی» عبدالرحمن بن سیف غزنوی

«رسالهٔ موسیقی» خواجه عبدالرحمن بن سیف‌الدین غزنوی از آثار فارسی موسیقی و به نثر و نظم است. بنابر آن‌چه محمدتقی دانش پژوه در کتاب «مداومت در اصول موسیقی ایران» می‌آورد، (ذیل شماره ۳۹ ص ۱٦۵ـ۱٦۷)، نسخه‌هایی از این رساله در کتابخانه های ایران موجود است بدین شرح:

۱ـ نسخه مجلس ش ۳۳۲۱/۳۷ ص ۵۱۰ (۹۹۵:۱۰)

۲ـ نسخه دانشگاه تهران ش ۳۸۰٦/۴ (با شمس المناقب سروش اصفهانی)

۳ـ نسخه چاپ سنگی با شمس المناقب سروش اصفهانی (مشار ۱۰۴۳)

این نسخه راکه فاقد خاتمه است، از کتابخانه آستان قدس تهیه کردم.

۴ـ نسخه آستان قدس ش ۲۴۰۸٦ (۷+۲) مجموعه کتب ریاضی به فارسی .

هم‌چنین دربارهٔ این رساله در راهنمای کتاب (س ۱۲ ش ۷ و ۸ ص ۴٦۸) و مجله موسیقی (دوره دوم ش ۱۲ ص ۴٦ـ۴۱) مطالبی ذکر شده است.

شرح نسخه‌ها

۱ـ نسخه مجلس

شامل یک صفحه در توضیح اسامی دوازده مقام و بیست و چهار شعبه و شش آوازه که در مجموعه‌ای خطی (ص ۵۱۰)، حاوی اطلّاعات قابل توجهی درباره نام‌گذاری شعبات دوازده مقام و نیز اسامی اصول و اوزان موسیقی به نظم است. عبدالرحمن هم‌چنین برخی از ادوار ایقاعی را به عبدالقادر مراغی منتسب کرده است و در تک برگ موجود در مجموعه مجلس، چنین نقل می‌گردد:

«اسامی دوازده مقام و بیست و چهار شعبه و شش آوازه»

حدوسط هر دو مقام مناسب را آوازه نامند و اسامی آن به این ترتیب است:

سلمک، گردانیه، نوروز مطلق، اصفهان، زنگوله، عشاق، راست، بوسلیک، حسینی، گوشت، مایه، شهناز، نوا، حجاز، عراق کوچک، بزرگ، رهاوی.

و هر اصل مقام را دو فرع می‌باشد که آن را شعبه گویند به این ترتیب:

حسینی (دوگاه، محیّر) راست (پنجگاه، مُبرقع) عشّاق (زابل، اوج) نوا (نوروز خارا، ماهور) اصفهان (نیریز، نیشابور) زنگوله (چهارگاه، عُزّال) حجاز (سه گاه، حصار) بزرگ (همایون، نهفت) کوچک (رکب، بیات) عراق (روی عراق، مغلوب) بوسلیک (عشیران، صبا) رهاوی (نوروز عرب، نوروز عجم).

بعضی «**حجاز**» را «**معتدل**» نامند و «**نوروز عجم و صبا**» را «**نوروز صبا**» و «**حسینی**» را «**زیرکش**» و «**زنگوله**» را «**نهاوند و عراق**» را «**مجلس‌افروز**» و «**نیشابورک**» را «**حوزی**» و «**روی عراق**» را و «**زابل**» را «**عربان**» و «**ماهور**» را «**دلفریب و سپهر**» گویند.

اما شدّ **چهارگانه**، اوّل **دوگاه** است، دوّم شدّ **راست**. سیّم شدّ **مخالف**، چهارم شدّ **چهارگاه** وآن را شّد **روح** نیز گویند و اسامی اصول که در این نظم مذکور است:

نظم

چون شوی در اصول پرده‌گشای[1] **فاخته ضرب و ترک ضرب نمای**

به‌ابرفشان مخمس و چنبر با خفیف و ثقیل و پس اوفر

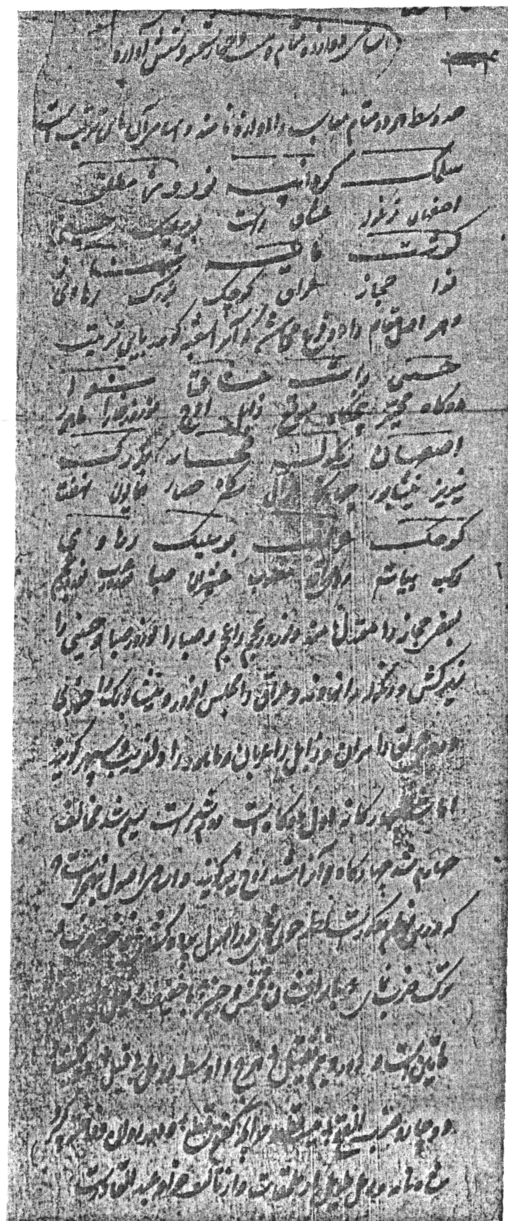
مأتین است و دور و نیم ثقیل هزج و واسط و رمل بی‌قیل

دو یکست و دو چار و ضرب الفتح نیست قطعاً در آنچه گفتم قطع

و «**دور روان**» و «**فاخته کبیر**» و «**شاهنامه**» و «**رمل طویل**» از ملمّعات و از تألیف خواجه عبدالقادر است.

---

۱. پرده کشان.



نسخهٔ مجلس، تک‌برگ اسامی دوازده مقام و بیست و چهار شعبه و شش آوازه در رسالهٔ موسیقی خواجه عبدالرحمن غزنوی

چنان‌که مشاهده می‌گردد، مطالب مذکور با آن‌چه در نسخ دیگر از این رساله ذکر می‌گردد، همانندی ندارد. هرچند اسامی دوازده مقام و شعبات آن در نسخ دیگر رسالهٔ غزنوی آمده است، اما به نظر نمی آید این تک برگ متعلق به رساله وی باشد. در هیچ یک از نسخ مبحث ایقاعات نیامده است. چنانچه به صورت نظم در ختم تک برگ رساله موجود در کتابخانه مجلس مشاهده می‌شود. اسامی ادوار ایقاعی شباهت بسیاری به اصول و اوزان موسیقی ماوراءالنّهر دارد. مثل: **اصول مخمس، چنبر، نیم ثقیل، خفیف** و **اوفر**[1].

در کتاب مداومت در توضیح تک برگ نسخه مجلس می‌خوانیم: «گویا بندی است از آن و چنین آغاز می‌شود حد وسط هر دو مقام مناسب را آوازه نامند.....»

۲ـ نسخه دانشگاه تهران

رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن در مجموعه‌ای با عناوین قطع، جلد، تعداد برگ‌ها، کاغذ و شماره ثبت (ش ۳۸۰۶/۴) به همراه اشعار شمس المناقب سروش اصفهانی آمده، که به خط میرزا آقاکمره‌ای و به اهتمام ابراهیم (حاجی میرزا) مشتری طوسی است. حاجی میرزا مشتری شاعر، شاگرد سروش اصفهانی بوده است، رساله در صفحه ۱۸۷ تا ۱۹۶ این مجموعه قرار دارد.

قبل از رسالهٔ عبدالرحمن غزنوی در مقدمه ۱۴ صفحه‌ای با خط حسینقلی‌خان ملقب به سلطانی به رسالهٔ موسیقی چنین اشاره رفته است: «دیگر رسالهٔ مختصری در موسیقی از تألیفات خواجه عبدالرحمن هروی»[2].

---

۱. نک، توضیحات و تعلیقات.

۲. ص ۱۳ مجموعه.

مختصری است در بیان دوازده مقام موسیقی و بیست چهار شعبه و شش آوازه که
دانسته شود و واضع هر مقام و اسم او و تعلق بکدام برج از بروج دوازده گانه
ادای آن در چه وقت [illegible]

بسم الله الرحمن الرحیم

چنین گوید خواجه عبدالرحمن ابن سیف الدین غزنوی که در اول هفت
مقام و آواز بود هر کدام متعلق به پیغمبری در وقت خاص [illegible] نیکو

مقام راست از حضرت آدم است ومقام عشاق از حضرت نوح است
مقام حسینی از حضرت یعقوب است مقام عراق از حضرت ایوب است
مقام نوا از حضرت داود است مقام حجاز از حضرت سلیمان است
مقام رهاوی از خواجه کائنات حضرت رسول است مقام بوسلیک

یکی از صحابه وضع نموده است این هشت مقام را خود بدست آوردم دقت نمودم
چهار مقام دیگر از آنها افزودم شرح [illegible] را در رساله دیگر در علم موسیقی
کرده نوشته ام که واضع چهار مقام سلطان اویس است
مقام اصفهان مقام بزرگ مقام کوچک مقام زیر...
و این دوازده مقام بیست و چهار شعبه را ذکر کردم که هر دو شعبه

نام مؤلف

چهار مقام مذکور موسیقی وضع سلطان اویس

نسخه دانشگاه تهران، رساله موسیقی عبدالرحمن سیف غزنوی، صفحه آغاز

و مقام زنگوله را گویند نافع است برای امراض کبد و طپش دل و تشنگی
و می‌نشاند هیجان خون فاسد را در بدن و در[illegible] می‌کند خون صالح را قوت
می‌دهد گرده را و کبد را تاثیرش از برج دلو گرفته با شعبه چارگاه و غزال

اگر زنگوله را خوانی تو در شام ‌‌ شود شام تو همچون روز پدرام

و مقام کوچک را گویند خواندنش مفید است درد بسر را و ضعف دل را
و قوت دهد اعصاب را از برج سرطان با شعبه رکب و شعبه بیات

شفا یابد ز کوچک در نیازش ‌‌ چو خوانی در میان دو نمازش

و مقام عراق را گویند شنیدنش نافع است برای مزاجهای سودائی
و خفقان و مالیخولیا از برج جوزا با شعبه مغلوب و شعبه مخالف

روی بر آسمان گردی چو ماهی ‌‌ اگر خوانی عراق عاشقانه

این اسامی نوشتن لازم نیست

اسامی آوازهائی است که نکیسا و باربد نزد خسرو پرویز بکار می‌بردند
آرایش خورشید ‌ آئین جمشید ‌ اورنگ ‌ باغ شیرین ‌ راح روح
رامش جان ‌ سبز در سبزه ‌ سروستان ‌ سرو سهی ‌ شادروان
شبدیز ‌ شب فرخ ‌ قفل رومی ‌ گنج بادآورد ‌ [illegible] و

نسخه دانشگاه تهران، رساله موسیقی عبدالرحمن سیف غزنوی، صفحه انجام

آغاز

مختصری است در بیان دوازده مقام موسیقی و بیست و چهار شعبه و شش آواز که دانسته شود واضع هر مقام و اسم و متعلق به کدام برج از بروج دوازده‌گانه دارد، ادای آن در چه وقت برای چه مرض مفید است به جهت حکمای ابدان و اهل موسیقی....

بسمله

چنین گوید خواجه عبدالرحمن بن سیف‌الدین غزنوی که: در اوّل هفت مقام آواز بود هر کدام متعلّق به پیغمبری که در وقت خاص ادا می‌فرمودند....

انجام

با شعبه مغلوب و مخالف

روی بر آسمان گردی چو ماهی　　اگر خوانی عراق چاشتگاهی

در کتاب مداومت، دانش پژوه انجام این رساله را در نسخه دانشگاه «کین ایرج و مهرانگیز» ذکر می‌کند.

در حالی که انجام رسالهٔ غزنوی «شعبه مغلوب و مخالف» و یک بیت شعراست همان گونه که در دو رسالهٔ دیگر مشاهده می‌گردد و عبارت کین ایرج و ... مربوط به یادداشتی مجزّاست که در ذکر الحان باربدی بعد از رساله می‌آید و ربطی به رسالهٔ غزنوی ندارد.

۳ـ نسخه چاپ سنگی با اشعار شمس المناقب سروش اصفهانی

این نسخه در کتابخانه مجلس موجود است و در فهرست مشار (۱۰۴۳) ذکر آن آمده است و به سبب همانندی فراوان آن با نسخه دانشگاه و ذکاء و نیز با توجه به تاریخ آن به عنوان متن اصلی برای تصحیح برگزیده شد و با روش التقاطی با توجه به دیگر نسخ، اصلاح و مقابله گردید.

آغاز

بدان که اطلاّعی بر این مختصر رساله، اهل ذوق و اطبا را فواید کلی دارد.

بسمله

چنین گوید خواجه عبدالرحمن بن سیف‌الدین غزنوی که علم موسیقی علم شریفی است دانستن آن برای اطباء و حکماء و فواید زیاد بخشیده آن‌چه از کتب این علم مطالعه نموده‌ام، مختصری بیان می‌شود. آورده‌اند که ....

انجام

با شعبه مغلوب و شعبه مخالف.

اگر خوانی عراق چاشتگاهی روی بر آسمان گردی چو ماهی

در کتاب مدامت «گردی» در بیت بالا «کرد» و «خوانی» به صورت «خانی» آمده است که سهو است. وگرنه انجام این نسخه مثل دو نسخه «ذکاء» و «دانشگاه» با بیت مذکور در بالا ختم می‌گردد.

در انتهای این نسخه، از شمس المناقب یاد می‌شود و حاجی مشتری اذعان می‌دارد که رساله را وی به طبع رسانده است. بدین گونه:

چون از پرتو شمس جهان تاب هر ذره به قدر استعداد تربیت می‌شود، امید که در جزوه‌های شمس‌المناقب و نظر کیمیا اثر ارباب دانش و انصاف اشعار این بنده اقل‌الحاج که در جزوه جزوه‌های شمس‌المناقب الشعرا حاجی مشتری مطبوع طبع خاص و عام شود. ان‌شاءاللّه تعالی.

۴ـ نسخه کتابخانه آستان قدس

این نسخه از رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن غزنوی جزءِ کتب ریاضی به فارسی در مجموعه‌ای با شماره عمومی ۲۴۰۸٦ ثبت شده است. تحریر آن به سال ۱۳۱۰ قمری با خط نستعلیق و در ۴ برگ با طول ۱۸ و عرض ۱۱ و ناقص الآخر می‌باشد.

بدانکه

اطلاعی برین مختصر رساله اهل ذوق و اطبا را فواید کلی دارد

بسم الله الرحمن الرحیم

چنین گوید خواجه عبدالرحمن ابن سیف الدین غزنوی که علم موسیقی
علم شریفی است دانستن آن برای اطبا و حکماء فواید زیاد بخشیده
آنچه از کتب این علم مطالعه نموده ام مختصری بیان میشود آورده اند
که فیثاغورث روزی بازار آهنگران رسید از کوفتن آهن با تیک
بر روی سندان آوازی شنید مطبوع طبعش گردید کمر همت استوار کرد
عود را وضع نمود هفت پرده بروبست بعد هشت کوکب یکی از شاگردانش
یک پرده برو علاوه ساخت بهمین وضع بود تا عهد سلطان اویس
چهار پرده دیگر برو افزودند بعد دوازده برج دوازده مقام
در صوت برو قرار دادند و پست چهار شعبه متعلق باین دوازده مقام
اختراع نمودند که هر دو شعبه بسته بیک مقام است باصطلاح اهل
صوت فراز و نشیب با پست و بلند اینها اسامی دوازده مقام است

که نهادن

نسخه چاپ سنگی محلس رسالهٔ سیف غزنوی، رساله موسیقی عبدالرحمن سیف غزنوی صفحه آغاز

شفا یابد ز کوچک در نیازش چو خوانی در میان دو نمازش

و مقام عراق را گویند شنیدنش نافع است برای مزاجها و دفع سرسام

و خفقان و مالیخولیا از برج جوزا با شعبهٔ مغلوب و شعبهٔ مخالف

روی بر آسمان کردی پگاهی اگر خوانی عراق چاشتگاهی

چون از پرتو شمس جهانتاب هر ذره بقدر استعداد

تربیت میشود امید که در جزو جزوهای شمس المناقب

و نظر کیمیا اثر ارباب دانش و انصاف شعار

این نسخ اقل الحاج و الشعرا

حاجی مشتری مطبوع طبع

خاص و عام شود

انشاءالله

تعالی

تم

نسخهٔ چاپ سنگی مجلس، رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن سیف غزنوی، صفحه انجام

آغاز

بسم الله الرحمن الرحیم

چنین گوید خواجه عبدالرحمن بن سیف‌الدین غزنوی که علم موسیقی علم شریفی است دانستن آن برای اطباء و حکماء فواید زیاد بخشیده و آن‌چه از کتب این علم مطالعه نموده ام مختصری بیان می‌شود: آورده‌اند که فیثاغورث ....

انجام

گویند بعضی که دوازده مقام را جناب حکیم افلاطون از دوازده برج و تأثیراتش اخذ نموده، ایضاً از خاصیتش افلاطون گوید: مقام عشّاق که یکی از مقامات است فایده دارد، برای مرض‌های مزمن مُهلك، مثل امراض قدمین و نقرس و بادهای گرم.

این نسخه و نسخه چاپ سنگی بیشترین همانندی را با یکدیگر دارند در حالی که این نسبت بین نسخه ذکاء و دانشگاه وجود دارد. نسخه آستان قدس در انجام ناقص می‌باشد.

۵ـ نسخه ذکاء

نسخه باز خوانی شده یحیی ذکاء در پایان سال **۱۳۳٦** در شماره **۱۲** مجله موسیقی ص **۴٦ـ۴۱** به چاپ رسیده است که مشخص نیست آن را از روی کدام نسخه بازخوانی کرده است و شاید نسخه دیگری در دسترس داشته است که شباهت‌هایی با نسخه دانشگاه و آستان قدس دارد. در مقدمه یحیی ذکاء نوشته:

«مقاله حاضر متن رساله مختصری است در بیان دوازده مقام موسیقی و بیست و چهار شعبه و شش آواز و واضع هر مقام و نام او و این‌که متعلق به‌کدام برج دوازده‌گانه است و ادای آن در چه هنگام و برای چه مرضی مفید می‌باشد، تألیف خواجه عبدالرحمن بن سیف‌الدین غزنوی این رساله در عهد ناصرالدین شاه به اهتمام حاج

بسم الله الرحمن الرحیم بدانکه اطلاع بر این مختصر رساله اهل ذوق و اطبا را فواید کلی دارد
چنانکه گوید خواجه عبدالرحمن ابن سیف الدین غزنوی که علم موسیقی علم شریفیست دانستن آن
برای اطبا و حکما فواید زیاد بخشیده و آنچه از کتب این علم مطالعه نموده ام مختصری بیان میشود
آورده اند که فیثاغورث روزی ببازار آهنگران رسید از کوفتن آهن با پتک
بر روی سندان آوازی شنید مطبوع طبعش گردید که همت استوار کرد و عود را وضع نمود و هفت
پرده بر وی بست بعدد هفت کوکب یکی از شاگردانش یک پرده بر وی علاوه ساخت همان وضع
بود تا عهد سلطان اویس چهار پرده دیگر بر وی فرودند بعدد دوازده برج دوازده مقام در صورت
بر وی قرار دادند و بیست و چهار شعبه متعلق باین دوازده مقام اختراع نمودند هر دو شعبه نسبت بیک
مقام است باصطلاح اهل صورت فراز و نشیب یا پست و بلند نهادند اسامی دوازده مقام است
پیشوایان علم موسیقی و اهل آواز آنها را بدین گونه ترتیب داده اند اسامی دوازده مقام این است
اول اصفهان ۲ راست ۳ عشاق ۴ حسینی ۵ کوچک ۶ بوسلیک ۷ نوا
۸ بزرگ ۹ حجاز ۱۰ رهاوی ۱۱ عراق ۱۲ تبریز و اسامی بیست و چهار شعبه
این است که هر شعبه بکه مقام متعلق است اول دوگاه ۲ سه گاه ۳ چهار گاه
۴ پنجگاه ۵ [illegible] ۶ [illegible] ۷ مبرقع ۸ نیریز ۹ نشابورک ۱۰ رکب ۱۱ [illegible]
۱۲ مغلوب ۱۳ [illegible] ۱۴ بیات ۱۵ زابل ۱۶ اوج ۱۷ نوروز خارا
۱۸ ماهور ۱۹ [illegible] ۲۰ نوروز صبا ۲۱ همایون ۲۲ نهفت ۲۳
غزال ۲۴ نوروز عجم استادان موسیقی بنای درهمه آواز را برینگونه نهاده اند
که هر یک از هر مقام یکمقام را گرفته اند چنانکه اصفهان را از تیزی راست و نرمی عشاق و کوچک را
از تیزی رهاوی و نرمی عراق و بزرگ را از تیزی حجاز و نرمی نوا گرفته و همه را برین ترتیب
قرار داده اند مولانا گوکبی گوید ز راه راست چه آهنگ میکنی بحجاز ز صفاهان گذری
در ره عراق انداز

نسخهٔ آستان قدس، رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن سیف غزنوی، صفحه آغاز

رهاوی شد بنوروز عرب رام ‌‌ ‌‌ ز نوروز عجم بردار زدل آرام
چو فرع از بهر هر اصل پیدا ساخت ‌‌ ‌‌ کنون باید بتقریرش عیان ساخت
حقیقت هست هر اصل را اوجی ‌‌ ‌‌ چو دریاکش بود جز زینی و موجی
حقیقت فرع را اول بود جایی ‌‌ ‌‌ بود فرع هرم را اوج ماوای
باین ترتیب تا آخر نوشتم ‌‌ ‌‌ ثمر بردار ازاین تخم که کشتم

دیگر استادان موسیقی همه اینها را شش آواز قرار داده اند مولانا کوکبی هما در رساله سلطانیه این شش آواز را اینطور بنظم درآورده است

بیت

گشت سلمک مایه و گردانیه چو بر خوانی ‌‌ ‌‌ نوا ز پرده نوروز و سلمک و شهناز

هر دو مقام را یک آواز گرفته چنانچه گردانیه از تیزی راست و نرمی صفاهان نوروز خارا از تیزی نوا و نرمی بزرگ شهناز از تیزی حسینی و نرمی حجاز سلمک از تیزی بوسلیک و نرمی عراق هر آهنگ را نیز باین رنگ گرفته اند غزال از تیزی نوروز عجم و نرمی شهناز و بسته نگار را از تیزی گردانیه و نرمی سلمک بدانکه هر مقام و هر شعبه را یک آواز قرار داده اند و آن دو آواز را یک آهنگ نام کرده اند و گفته اند موسیقی هیجده بانگ است از این قرار پرده راست سه بانگ و نیم آوازست و حجاز سه بانگ بود بزرگ یک بانگ و نیم است حسینی یک بانگست و عشاق یک بانگست کوچک سه بانگ باقی بدین قیاس است و بعضی استادان این علم گفته اند دوازده مقام سی و شش بانگست که در هر مقامی سه بانگ ادا می شود مثلاً حسینی پستی او یک بانگ بلندی او یک بانگ عرصهٔ او یک بانگ باقی مقامها بهمین قانون از پستی و بلندی و عرصه مثال مقام حسینی است و هر مقام و هر شعبه که در پستی او را ابرقع گویند بلندیش را نجگاه خوانند و خواجه عبدالرحمن غزنوی

نسخهٔ آستان قدس، رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن سیف غزنوی، نظم کوکبی (شش آواز)

نسخهٔ آستان قدس، رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن سیف غزنوی، نظم کوکبی (شش آواز)

محمد ابراهیم متخلص به مشتری در جزو مجموعه‌ای به نام شمس المناقب نوشته شده، چون از نظر عقاید پیشینیان درباره موسیقی و اصطلاحات موسیقی ایرانی قابل توجه می‌باشد. از این‌رو در مجله موسیقی به چاپ می‌رسد و امیدست در آینده، باز این‌گونه مطالب مربوط به موسیقی ایرانی درج گردد، تا باشد که این رشته‌گسیخته میان هنرمندان قدیم و جدید دوباره به هم وصل گردد[1]».

آغاز

رساله در بیان دوازده مقام موسیقی و بیست و چهار شعبه و شش آواز و تعلّق هر مقام به یکی از بروج دوازده‌گانه، این‌که ادای آن در چه وقت برای چه مرضی مفید است.

بسمله

چنین گوید خواجه عبدالرحمن بن سیف‌الدین غزنوی که علم موسیقی علم شریفی است و دانستن آن برای اطباء و حکماء فواید زیاد بخشیده و آن‌چه از کتب این علم مطالعه نموده ام مختصری بیان می‌شود.

انجام

تأثیرش از برج جوزا با شعبه مغلوب و شعبه مخالف.

روی بر آسمان گردی چو ماهی اگر خوانی عراق چاشتگاهی

---

۱. مقدمه، *مجله موسیقی* شماره ۱۲، ص ۴۱.

متن رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن بن سیف‌الدین غزنوی

بدان که اطّلاعی براین مختصر رساله، اهل ذوق و اطبا را فواید کلی دارد[1].

چنین گوید خواجه عبدالرحمن ابن سیف‌الدین غزنوی که علم موسیقی علم شریفی است و دانستن آن برای اطباءِ* و حکماءِ فواید زیاد بخشیده[2] و آن‌چه از کتب این علم مطالعه نموده ام مختصری بیان می‌شود.

---

۱. در نسخه دانشگاه مقدمهٔ رساله چنین است: که در اول هفت مقام و آواز بود هر کدام متعلّق به پیغمبری که در وقت خاص ادا می‌فرمودند. بدین‌گونه: مقام راست از حضرت آدم است و مقام عشاق از حضرت نوح است. مقام حسینی از حضرت یعقوب است. مقام عراق از حضرت ایوب است. مقام نوا از حضرت داود است. مقام حجاز از حضرت سلیمان است. مقام رهاوی از خواجه کاینات حضرت رسول است. مقام بوسلیک یکی از صحابه وضع نموده است.

سند این هشت مقام را خود به دست آوردم، دقّت نمودم، چهار مقام دیگر که بر آنها افزوده‌ام، شرح این مطلب را در رسالهٔ دیگر که به «علم موسیقی» تصنیف کرده، نوشته‌ام که واضع چهار مقام سلطان اویس است و از این قرار است. مقام اصفهان، مقام بزرگ، مقام کوچک، مقام نیریز... و از این دوازده مقام بیست و چهار شعبه پیدا کردم که دو شعبه بسته به مقامی است. به اصطلاح اهل صوت فراز و نشیب یا پست و بلند می‌گویند. اسامی دوازده مقام است که استادان علم موسیقی و اهل آواز آنها بدین‌گونه ترتیب داده‌اند.

۲. ذ: بخشیده آن‌چه.

آورده‌اند که فیثاغورث روزی به بازار آهنگران رسید از کوفتن آهن با پتک بر روی سندان آوازی شنید مطبوع طبعش گردید، کمر همت استوار کرد «عود» را وضع نمود هفت پرده برو بست به عدد هفت کوکب. یکی از شاگردانش یک پرده برو علاوه ساخت. به همین وضع بود تا عهد سلطان اویس، چهار پرده دیگر برو افزودند به عدد دوازده برج. دوازده مقام [دو][1] صوت[2] برو قرار دادند و بیست و چهار «شعبه» متعلّق به این دوازده مقام اختراع نمودند که هر دو شعبه بسته به یک مقام است. به اصطلاح اهل [صوت][3] «فراز» و «نشیب» یا «پست» و «بلند».

این‌ها اسامی دوازده مقام است که استادان علم موسیقی و اهل آواز آنها را بدین گونه ترتیب داده‌اند.

اسامی دوازده مقام این است[4]:

۱ـ اصفهان ۲ـ راست ۳ـ عشاق ۴ـ حسینی ۵ـ کوچک ٦ـ بوسلیک ۷ـ نوا ۸ـ بزرگ ۹ـ حجاز ۱۰ ـ رهاوی ۱۱ـ عراق ۱۲ـ نیریز.

و اسامی بیست و چهار شعبه این است که هر شعبه به چه مقام متعلق است:

اول[5] دوگاه ۲ـ سه گاه ۳ـ چهارگاه ـ ۴ـ پنجگاه ۵ـ محیّر[6] ٦ـ حصار ۷ـ مبرقع ۸ـ نیریز ۹ـ نیشابورک ۱۰ـ رهاب ۱۱ـ عراق[7] ۱۲ـ مغلوب ۱۳ـ رکب ۱۴ـ بیات ۱۵ـ زابل ۱٦ـ اوج ۱۷ـ نوروزخارا ۱۸ـ ماهور ۱۹ـ عشیران ۲۰ـ نوروز صبا ۲۱ـ همایون

---

۱. ذ: در، به نظر می‌آید باید «دو» باشد. ۲. د: صورت، اصل: در صورت.

۳. در نسخه بازبینی ذکاء صورت را باگیومه جداکرده گویی آن را به معنی اصطلاح موسیقی در نظر آورده باشد. غزنوی ترکیب «اهل آواز» را به معنای خوانندگان به کار برده است و احتمال دارد اهل صوت نیز در نظر او نوازندگان باشد، در آن صورت می‌توان اهل صوت را ترکیبی اضافی دانست.

۴. در نسخه ذکاء و چاپ سنگی جمله «اسامی دوازده مقام این است» نیامده.

۵. ذ: ۱. ٦. ذ: محبر.

۷. در نسخه اصل و چاپ سنگی «رهاب یا عراق» ذکر شده که با توجه به دو نسخه دانشگاه و ذکاء باید بعد از رهاب به جای «یا» عدد «۱۱» قرار گیرد.

۲۲ـ نهفت[۱] ۲۳ـ عزال[۲] ۲۴ـ نوروز عجم.

استادان موسیقی بنای[۳] درآمد[۴] آواز را بر این‌گونه نهاده‌اند، که هر یک از دو مقام، یک مقام راگرفته‌اند*. چنانکه اصفهان را از تیزی راست ونرمی عشاق[۵] و کوچک را از تیزی رهاوی و نرمی عراق و بزرگ را از تیزی حجاز و نرمی نواگرفته و همه را بر این ترتیب قرار داده‌اند. مولانا کوکبی[۶] گوید:

ز راه راست گر آهنگ می‌کنی به حجاز زاصفهان گذری جانب عراق انداز
به ناقه زنگله در پردهٔ رهاوی بند به بوسلیک حسینی صفت برآرآواز
مشو بزرگ ز روی نیاز کوچک باش در آن مقام به عشاق بی‌نوا پرداز

بدان‌که مقصود از فراز و نشیب یا پستی و بلندی دو شعبه [که] نام نهاده‌اند، نرمی و تیزی آواز[۷] است. بدین‌گونه: دوگاه از نرمی حسینی، محیّر[۸] از تیزی او، مبرقع از نرمی راست و پنجگاه از تیزی او، سه‌گاه از نرمی حجاز، و حصار از تیزی او، مخالف از نرمی عراق، مغلوب[۹] از تیزی او، نوروز[۱۰] خارا از نرمی نوا، ماهور از تیزی او، زابل از نرمی عشاق، اوج از تیزی او، عشیران از نرمی بوسلیک، نوروز صبا از تیزی او، نوروز عرب از نرمی رهاوی، چهارگاه از تیزی او، زنگله از نرمی نیریز،[۱۱] عُزّال از تیزی او، همایون از نرمی بزرگ، نهفت از تیزی او.

ایضاً[۱۲] جای دیگر استادان این علم و فن چنین دانسته‌اند[۱۳]:

---

۱. ذ: در همه نسخه‌ها نهضت به جای نهفت آمده.
۲. د: غرال.
۳. د: مبنای.
۴. اصل و نسخه چاپ «در آمت» که به نظر تلفظ محاوره‌ای «درآمد» باشد و در نسخه دانشگاه و ذکاء «درآمد» ذکر گردیده است.
۵. د، ذ: به صورت عشاق، کوچک را.
٦. د: در حاشیه آورده: اشعار از کوکبی.
۷. اصل: آواز است.
۸. نسخه‌ها اکثراً «محبّر» به جای محیّر آمده است.
۹. ذ: همه‌جا مقلوب.
۱۰. ذ: فاقد نوروز خارا تا عشیران.
۱۱. ذ: عرال.
۱۲. ذ: ایضاً ندارد.
۱۳. آ: استادان این علم و فن، ذ: استادان فن.

مــــقام راست گــــنج رنــــج کــاه است مــبرقع لازمش بــا چــون پــنجگاه است
حــــجاز آمــــد یکــی نــخل ثــمر دار ســه گــاه است حــصاران نــخل را یــار
ز اصــــفهان کســــی کــــو گشت آگــاه بــــه نــــیریز و نشــــابورک بــــرد راه
عــــراق عشــــرت افــزا هست مــحبوب گــــهی روی عــــراق [و] گــاه مــغلوب
چـــو[1] ســـازی پــردهٔ عشــاق را ســاز نــــغم در زابــــل [و] در اوج انــــداز
حســــینی کــــز مــــقامات است بــهتر دو گــــاه آمــــد قــــرینش بــــا مــحیر
چــو[2] انــدر بــوسلیک انـدر زنـی چـنگ عشــــیران و صــــبارا ســــاز آهــــنگ
نــــوا را کــافتد از وی در جــهان شــور بــــرو نــــوروز خــــارا دان و مــــاهور
بــزرگ آمــد چــو[3] چــنگ ســاز کــرده هــــمایون و نــــهفت از وی دو پــــرده
پس از زنگــــوله انــــدر نــــغمه قــوال ســــرایــــد چــــارگاه آنگــــاه عــزّال
مــــقام کــــوچک ار دانــــی تــــوانــی کــــه در رکب نــباتی بــیت خــوانــی
رهــــاوی شــــد بــه نــوروز عــرب رام ز نــــــــوروز عــــجم گــــردد دل آرام
دو فــرع از بــهر هــر اصلی بیان ساخت کــنون بــاید بــه تـدبیرش عـنان سـاخت
حــــقیقی هست هــــر اصــــلی اوجــی چــو دریــا کش بــود جـذری[4] و مـوجی
حــــقیقت فــــرع اول را بــــود جــای بــــــود فــــــرع دوّم را اوج مأوای
بــــه ایــــن تــــرتیب تــا آخــر نــوشتم ثــمر بــردار از ایــن تــخمی کــه کشـتم

دیگر استادان موسیقی همه این‌ها را شش آواز* قرار داده‌اند. مولانا[5] کوکبی همانا در سلطانیه آن[6] شش آواز را این‌طور به نظم درآورده است[7]:

کــبشت مــایه وگــردانــیه چــو بــرخــوانــی نــوا ز پــرده نــوروز و سـلمک و شـهناز

هر دو مقام را یک آواز گرفته، چنان که گردانیه از تیزی راست و نرمی اصفهان،

۱. آ: چه، د: چو، ذ: چو.
۲. آ: چه، د: چو.
۳. آ: چه، د و ذ: چو.
۴. آ: جزری، د: جذری.
۵. ذ: که مولانا.
٦. آ: این، د، ذ: آن.
۷. نسخه «د» قبل از شعر نوشته «قطعه».

نوروز خارا از تیزی نوا و نرمی بزرگ، شهناز از تیزی حسینی و نرمی حجاز، سلمک از تیزی بوسلیک و نرمی عراق.

هر[۱] آهنگ را نیز به این رنگ گرفته‌اند، عزّال از تیزی نوروز عجم و نرمی شهناز و بسته نگار را از تیزی گردانیه و نرمی سلمک[۲].

بدان که هر مقام و دو شعبه را یک آواز قرار داده‌اند و آن دو آواز را یک آهنگ نام کرده‌اند[۳] و گفته اند: موسیقی هیجده بانگ است، از این قرار: پرده راست دو بانگ و نیم، آواز است[۴] و حجاز دو[۵] بانگ بود. بزرگ یک بانگ و نیم است. حسینی یک بانگ است و عشاق یک[۶] بانگ. کوچک دو بانگ. باقی بدین قیاس است[۷].

و بعضی[۸] استادان این علم گفته‌اند دوازده مقام سی و شش بانگ است، که در هر مقامی سه بانگ «ادا» می‌شود. مثلاً حسینی، پستی او یک بانگ. بلندی[۹] او یک بانگ، عرصه[۱۰] او یک بانگ. باقی مقام‌ها به همین قانون از پستی و بلندی و عرصه[۱۱]، مثل مقام حسینی است و هر مقام که دو شعبه دارد پستی او مبرقع گویند، بلندیش را پنجگاه خوانند[۱۲].

و خواجه عبدالرحمن غزنوی گوید*: من دوازده مقام را به طور مختلف بخش و قسمت کرده‌ام. یک قسم گفته‌ام حسینی را در شش پرده ادا باید نمود، راست را هم در شش پرده. قسم دیگر عشاق را در چهار پرده ادا می‌باید کرد؛ کوچک را نیز در چهار

---

۱. د: سه، ذ: هر.
۲. آ: بدون «واو»، ذ: و شعبه.
۳. ذ: بدون «واو».
۴. ذ: بدون «واو».
۵. اصل: «دو دو بانگ» که «دو» به نظر تکراری است.
٦. آ: بانگ است کوچک، ذ، د: بانگ.
۷. آ: قیاس است، بقیه نسخه‌ها فاقد آن است.
۸. ذ: بدون «بعضی».
۹. ذ: از.
۱۰. د: حوصه، ذ: عرصه.
۱۱. د، اصل: حوصه، چون در سطر بالا نسخه اصل «حوصه» ذکر کرده و بقیه نسخه‌ها «عرصه» نوشته‌اند، برای سطر دوم همان عرصه را فرض گرفتیم. هر چند در اصل مورد دوّم نیز خوصه آمده است.
۱۲. آ: بدون «واو».

پرده. قسم دیگر اصفهان در چهار پرده حجاز هم در چهار پرده، قسم دیگر رهاوی را در سه پرده ادا می‌باید کرد.

واندر در آمد آواز شرطها لازم است[۱].

و در زمان سلطان ابوسعید دیدم آواز را از سه محل ادا می‌نمودند «**قلبی**» و «**دماغی**» و «**حلقی**». اما[۲] آواز حلقی که حنجره باشد، از هرچه بخواهی بهتر است و آواز دماغی هم فی الجمله گوشه نرمی دارد و آواز قلبی تر و خشکست.

و حکماءِ دوازده مقام را از دوازده برج استخراج نموده‌اند چنان که کوکبی گوید به اندازه[۳] بروج:

راست می‌گوید، حمل ثور اصفهان جوزا عشاق

کوچک از سرطان اسد با خوشه نیریز از عراق[۴]

سنبله دارد حجاز و ماه میزان بوسلیک

عقرب و قوس از حسینی و رهاوی بی‌نفاق

جدی اندر زنگله یابد به‌دلو اندر نوا

حوت را نیریز خواند با بزرگ بی‌نفاق[۵]

تأثیر مقامات* راهنگام ادا کردن آوازدرفرح واندوه [و] صحت و مرض[۶] این‌گونه بیان کرده‌اند[۷]:

نظم

در بزمگاه سلطان ای بلبل ثناخوان — بنما ره صوابی تا تازه داریم جان

راه عراق بسپر و ز دل غمی بدر کن — سوی حجاز بگذر از بهر وصل جانان

---

۱. ذ: بدون «واو». ۲. آ: بدون امّا.

۳. د، ذ: «به اندازه بروج» ندارد و در نسخه «د» بلافاصله «بیت» نوشته و سپس شعر را آورده است.

۴. از عراق در اول بیت دوم آمده. ۵. آ: پی نفاق، ذ: بی‌نفاق.

٦. ذ: و مرض، که قرار دادن «و» صحیح‌تر است از نسخه ذکاء برگزیده شد.

۷. آ: «نظم» ندارد، ذ: نظم.

افکـنده نـغمه نـو عشـاق در حسـینی / در بوسلیک آن به‌گردی کنون غـزل خـوان
از زنگله دل من پـیوسته در خـروش است / خاصه[۱] چو پـرده‌سازی از نـغمه صـفاهان
ای اوستاد[۲] بـربط مـن کـوچک تـو بـاشم / خـواهـم کـنی بـزرگم در بـارگاه سـلطان
قولی‌است بشنو ازمن شاید که راست باشد / در پـرده رهـاوی، بـانگ هـزار دسـتان

گویند بعضی که دوازده مقام را جناب حکیم افلاطون[۳] از دوازده برج و تأثیراتش اخذ نموده، ایضاً از خاصیتش[۴] افلاطون گوید: مقام عشاق[۵] که یکی از مقامات است فایده دارد، برای مرض‌های مزمن مهلك مثل امراض قدمین و نقرس و بادهای گرم[۶] [و] خشك وتر. و عشاق از برج عقرب تأثیرش[۷] را گرفته و گفته:

بـخوان عشـاق را در روز مـجبور / شـوی چـون از وصـال دوست مـهجور

و افلاطون گوید: مقام راست خواندنش از برای مرض فلج و لقوه[۸] نافع است در فصل حمل با شعبه مبرقع و شعبه پنجگاه، وقتش* زوال ظهر است.

بـه وقت اسـتواگـر راست خـوانـی / شـوی مشـهور انـدر خـوش بـیانـی

و مقام بزرگ را گوید: که[۹] خاصیت[۱۰] خواندن و آوازش این است که می‌گشاید[۱۱] پیچش دل را و برای قولنج نافع است. شنیدنش[۱۲] صافی می‌کند ذهن را. این مقام تأثیرش

---

۱. د، ذ: خاصه چو، آ: خواصه، اصل، خواصه.
۲. آ: استاد، د، ذ: اوستاد، «اوستا» به سبب تناسب با وزن انتخاب شد.
۳. آ: جناب حکیم، ذ و اصل: فاقد آن می‌باشد. ۴. آ: ایضاً از خواصش، در خاصیتش.
۵. آ: عشاق که یکی از مقامات است، بقیه نسخه‌ها و اصل به صورت «مقام عشاق فایده دارد».
٦. نسخه آستان قدس همین جا به پایان می‌رسد. از این پس سه نسخه دانشگاه ذکاء و چاپ سنگی با توجه به یکدیگر مقابله گردیدند و اصل همان چاپ سنگی مجلس است.
۷. ذ: و تأثیرش. ۸. اصل: لغوه.
۹. که، از نسخه ذکاء انتخاب گردید. اصل: مقام بزرگ گوید، د: مقام بزرگ راگوید، را و.
۱۰. ذ، اصل: خاصیتش، از نسخه «د» خاصیت برگزیده شد.
۱۱. ذ: پیچش دل را می‌گشاید، د: می‌گشاید پیچش دل را.
۱۲. ذ: و شنیدنش ذهن را صافی می‌کند و تأثیرش را از برج...، نسخه د مثل نسخه اصل است.

را از برج اسد دانسته با شعبه همایون و نهفت.

بخوان از بعد خفتن شب به آواز   بزرگ ای عندلیب نغمه پرداز

و مقام رهاوی راگوید [افلاطون] نافع است به جهت مرض تشنج[1] و لقوه و اختلاج و مفاصل و درد پشت، تأثیرش[2] را از برج حوت دانسته با شعبه نوروز عرب و شعبه نوروز عجم.

براق خود فراز عرش راند   چو قرآن در رهاوی خواند

و مقام حجاز راگوید نافع است، از برای درد پهلو و می‌گشاید حبس البول و فایده می‌دهد دردگوش را و برانگیزنده ریاح است[3]. تأثیرش را از برج سنبله گرفته با شعبه سه گاه و حصار.

نماز خفتنت گردد نکو حال   اگر خوانی حجازای نیک افعال

و مقام نوا راگوید: خواندنش[4] مفید است برای عرق النسا و درد[5] مفاصل و دردهای سرین و رکبتین[6] و برطرف می‌کند از قلب و دماغ، خیالات و تفکرات باطل را و خوش می‌سازد خاطر را[7]، تأثیرش را از برج قوس گرفته[8] با شعبه نوروز خارا و ماهور.

اگر در نیم شب خوانی نوا را   گشایی جمله درهای سما را

و مقام حسینی راگوید: می‌نشاند شنیدنش حرارت زیادتی[9] [زیادی] بدن را و نافع

---

۱. ذ: لغوه.

۲. در نسخه دانشگاه و چاپ سنگی مجلس چنین ذکر شده: «درد پشت ازبرج حوت با شعبه نوروز عرب و شعبه نوروز عجم...» و به سبب گویاتر بودن مطلب از نسخه ذکاء برگرفته شد.

۳. نسخه دانشگاه با اصل در این‌جا همانند است و نسخه ذکاء چنین است: «گوید ازبرای درد پهلو نافع است و حبس البول را می‌گشاید و دردگوش را فایده می‌دهد و برانگیزنده ریاح...».

۴. ذ:گوید: برای عرق النسا و درد مفاصل و دردهای سرین درکبتین مفید است و از قلب و دماغ خیالات و تفکرات باطل را برطرف می‌کند و خاطر را خوش می‌سازد. تأثیرش را از برج قوس گرفته با شعبه نوروز خارا و ماهور.

۵. د: عرق النسا و مفاصل، از نسخه ذکاء برگزیده شد.

٦. ذ: درکبتین.

۷. برگزیده از نسخه ذکاء «تأثیرش را».

۸. برگزیده از نسخه ذکاءْ «گرفته».

۹. اصل و د: زیادتی، ذ: زیادی.

است قوّت قلب را [تأثیر] از برج جدی با شعبه و شعبه محیّر[۱].

چو برخوانی[۲] حسینی اول روز جهان‌گیری چو مهر عالم افروز

و مقام بوسلیک راگوید: که نافع است برای رفع درد ران و نگاه می‌دارد به جهت نسوان بچه را در رحم [تأثیرش][۳] از برج میزان با شعبه نوروز صبا و شعبه عشیران[۴].

کجا ماند نماز دیگرش هوش کسی کو بوسلیک آیدش در گوش

و مقام اصفهان راگوید: نافع[۵] است برای امراض سرد و خشک، تأثیرش را از برج ثور گرفته با شعبه نیریز و نیشابورک.

اگر خوانی صفاهان در سحرگاه شوی از جملهٔ اسرار آگاه

و مقام زنگوله راگوید: نافع است[۶] برای امراض کبد و طپش دل و تشنگی ونشاند هیجان خون فاسد را در بدن و زیاد می‌کند خون صالح را. قوّت می‌دهد گرده را و کبد را، تأثیرش را از برج دلو گرفته با شعبه چارگاه و عُزّال.

اگر زنگوله را خوانی تو در شام شود شام تو همچون روز پدرام

و مقام کوچک راگوید: خواندنش مفید است درد سپرز را و ضعف دل را و قوت می‌دهد اعصاب را از برج سرطان با شعبه[۷] [رکب][۸] و شعبه بیات.

---

۱. همه نسخ «محبّر».
۲. ذ: خوانی.
۳. ذ: گوید: برای رفع درد ران نافع است و بچّه را جهت نسوان در رحم نگاه می‌دارد. و تأثیرش از... عشیران.
۴. اصل: عشران، د، ذ: عشیران برگزیده شد.
۵. ذ: گوید برای امراض سرد و خشک نافع است... ادامه مطلب همانند نسخه‌های دانشگاه و چاپ سنگی است.
٦. ذ: گوید برای امراض کبد و طپش دل و تشنگی نافع است و هیجان خون فاسد را در بدن می‌نشاند و خون صالح را زیاد می‌کند و گرده و کبد را قوّت می‌دهد و تأثیرش از برج دلو گرفته با شعبه...
۷. دو اصل: همانند است. ذ: گوید خواندنش درد سپرز و ضعف دل را مفید است و اعصاب را قوت می‌دهد. تأثیرش را از برج سرطان با شعبه رکیب و بیات.
۸. هرسه نسخه «رکیب».

شـــفا یـــابد ز کـــوچک در نـیازش چـــو خـــوانـی در مـیان دو نـمازش

و مقام عراق را گوید: شنیدنش نافع[۱] است برای مزاجها[۲] و دفع سرسام و خفقان و مالیخولیا. تأثیرش را از برج جوزا [گرفته] با شعبه مغلوب و شعبه مخالف[۳].

روی بـــر آســمان گـردی چـو مـاهی اگـــر خـــوانـی عـراق چـاشتگاهی[۴]

---

۱. ذ: شنیدنش برای مزاجها و دفع سرسام و خفقان و مالیخولیا نافع است.

۲. اصل، د: مزاجها، ذ: مزاجها که، صحیحتر است.

۳. از نسخه «ذ».

۴. مطالب اضافی (نک، ص ۱۲۰) در اصل آمده و در نسخه «ذ» قید نگردیده است.

تعلیقات و حواشی رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن سیف غزنوی

ص ۱۲۵ س ۳

آن‌چه در آغاز رسالهٔ عبدالرحمن غزنوی شایان توجه است، ارتباط موسیقی و طب و در واقع «موسیقی درمانی» است که مؤلف هدف خود از تدوین رساله را براساس آن قرارداده است. هم‌چنین در ارتباط با کواکب، هر مقام را به برجی از بروج دوازده‌گانه منتسب می‌کند. بدین ترتیب:

نمایه پیوند بروج و مقام‌ها

نام	رسالهٔ غزنوی	نظر قدما
مقام	**بروج**	**بروج**
عشاق	عقرب	جوزا
راست	حمل	×
بزرگ	اسد	حوت
رهاوی	حوت	قوس
حجاز	سنبله	ماه

نمایه پیوند بروج و مقام‌ها

زنگوله	دلو	جدی
عراق	جوزا	سنبله
نوا	قوس	دلو
حسینی	جدی	عقرب
بوسلیک	میزان	عقرب
اصفهان	ثور	×
کوچک	سرطان	×

قدمای موسیقی به ارتباط اوقات روز با مقامات بسنده کرده، برخی از آنان به ارتباط فصول و بروج مختلف با پرده‌ها اشاره می‌کنند. صاحب بهجت الروح (ص ۸۸) می‌نویسد: «فصل بهار چون طبیعت گرم وتر است و آفتاب در برج حمل و ثور و جوزاست. در این فصل می‌باید که نغمات چند بنماید که دلیل این فصل باشد چون عراق و مخالف و مایه و کردانیه و سلمک و شهناز و عجم و نوروز الاصل و رکب و بیاتی خوانند که طبایع پرده‌های مذکور منسوب است به باد و مزاج باد به اینها نیکو مناسبت دارد.

فصل تموز، چون طبیعت تابستان تعلق به آتش دارد و شمس در سرطان و اسد و سنبله است، می‌باید که پردهٔ چند نماید که ذاتش گرم و خشک بود چون مغلوب و زنگوله و اوج و کردانیه و ماهور و رکب و نشابورک و پنجگاه خوانند.

فصل خریف، که آفتاب در برج میزان و عقرب و قوس است می‌باید که نغماتی چند تقریر کند که طبعش مناسبت به خاک داشته باشد و سرد و خشک بود، چون عشاق و چهارگاه و بوسلیک و بزرگ و کوچک و نیریز و همایون و عزّال و حسینی و نیریز

کبیر و مایه خواند تا موجب تزاید سودا نشود و ماده و اخلاط پدید آید.

فصل زمستان، طبعش سرد و تر است و مناسبت با آب دارد و آفتاب در این فصل در جدی و دلو و حوت است می‌باید نغماتی چند خواند و نماند که مستوجب آن گردد که خاطر عاطر دریا مقاطر فیض مآثر ملوك و امراءِ نامدار مسرور و مشعوف شود.

پرده‌هایی که در فصل شتاءِ بکار آید خواندن: راست و عجم و نیریز و ماهور و نوروز عجم و ایکیات و سپهری و مخالف و عراق رمی و محیّر و حجاز و بوسلیك، نیز در تحویل حوت که ذو جسدین است می‌توان خواندن چون اهل مجلس در کنار آتشگاه و تنور نشسته باشند بر مغنی واجب باشد که حسینی و نهاوندك و مبرقع و رهاوی خواند که تا خشکی کرهٔ آتش از اهل مجلس مندفع شود. خوشحالی و سرور و نشاط دست دهد و به عیش اشتغال نمایند.»

صاحب بهجت‌الروح (ص ٦٠) تذکر می‌دهد که باید «از جهت هر کس بنا بر طبیعت کوکب صاحب زایجه کند» و به ارتباط مردمان و خصوصیات آنان با کواکب اشاره می‌کند و می‌گوید (ص ۵۹): «اگر مردم مجلس کوتاه قد سرخ چردهٔ کبود چشم باشند باید نغماتی چند بنوازد که نسبت به مریخ داشته باشد چون ماهور و نهفت و کردانیه و نوروز خارا و مایه و ذوالخمس، که شدّی است در آلات طرب، نوازد. و اگر بسیار بلند قد و سفیدپوست باشند ماهور و مجاز خواند به حسب کواکب سبعهٔ سیّاره. اگر اهل مجلس مردمان عطارد طالع باشند چون وزیران و منشیان و مستوفیان و مانند اینها باشند باید که نغمات متوسط بنوازد چون عزّال و رکب و سه‌گاه و عراق و نوروز اصل و اسپاهان.

در جامع الالحان (ص ۲۳۱) عبدالقادر مراغی در تأثیر نغمات به شرح و توضیح آراءِ صفی‌الدّین ارموی می‌پردازد ولی به تأثیر بروج و ارتباط آنها با مقامات اشاره‌ای نمی‌کند و مانند صفی‌الدّین به ذکر پرده‌ها و دوایر ملایم و موافق طباع مختلف و مواجهٔ آنها با موسیقی می‌پردازد.

فرصت شیرازی در بحورالالحان (ص ۱۵) به بررسی آراءِ گذشتگان موسیقی

دربارهٔ ارتباط اوقات و موسیقی اختلاف‌نظر قدمای موسیقی را بیان می‌کند و متذکر می‌شود که هر آوازی راکه هر وقت می‌سرایند باید با حسن صوت و تلفیق درست شعر و موسیقی همراه باشد و می‌گوید باید آن‌گونه که حکما تعیین کرده‌اند یک مقام یا قطعهٔ موسیقی را اجرا کرد به خصوص برای افراد مریض و مقامات مناسب اوقات مختلف را برمی‌شمارد ولی به ارتباط کواکب و مقامات موسیقی چندان اشاره‌ای نمی‌کند.

ص ۱۲۷ س ۲

غزنوی آواز را با اصطلاح درآمد می‌آغازد و از هر دو مقام یک مقام را استخراج می‌کند و به اصطلاحات تیزی و نرمی اشاره می‌کند و سپس نظم کوکبی را در بیان مقامات دوازده‌گانه می‌آورد.

استخراج دوازده مقام از یکدیگر با توجه به **تیزی و نرمی** مقام‌ها این‌گونه‌اند:

مقام	تیزی	نرمی
اصفهان	راست	عشاق
کوچک	رهاوی	عراق
بزرگ	حجاز	نوا

غزنوی متذکر می‌شود که سه مقام اصفهان و کوچک و بزرگ را از دو مقام گرفته‌اند و طریق استخراج و وجه دیگر مقام‌ها را ذکر نمی‌کند و به اشعار کوکبی استناد می‌کند که حاوی مقامات و شعبات است و ربطی به استخراج مقام‌های اصل از یکدیگر ندارد.

استخراج شعبات از مقامات اصل بنابر قول عبدالرحمن غزنوی با قول کوکبی تفاوت‌هایی دارد و دو مقام اصفهان و کوچک در جدول مقامات غزنوی مشاهده نمی‌گردد بدین ترتیب:

نمایه اختلاف رسالۀ غزنوی و کوکبی در استخراج شعبات از مقامات

نام	رسالۀ غزنوی	رسالۀ کوکبی
مقام	**نرمی ـ تیزی**	**نرمی ـ تیزی**
حسینی	دوگاه ـ محیّر	دوگاه ـ محیّر
راست	مبرقع ـ پنجگاه	مبرقع ـ پنجگاه
حجاز	سه گاه ـ حصار	سه گاه ـ حصار
عراق	مخالف ـ مغلوب	روی عراق ـ مغلوب
نوا	نوروزخارا ـ ماهور	نوروزخارا ـ ماهور
عشاق	زابل ـ اوج	زابل ـ اوج
بوسلیک	عشیران ـ نوروز صبا	عشیران ـ صبا
رهاوی	نوروز عرب ـ چارگاه	نوروز عرب ـ نوروز عجم
زنگوله (زنگله)	نیریز ـ عزّال	چارگاه ـ عزّال
بزرگ	همایون ـ نهفت	همایون ـ نهفت
اصفهان	—	نیریز ـ نیشابورک
کوچک	—	رکب ـ بیاتی

ص ۱۲۸ س ۱۷

غزنوی در معرفی آوازه‌های شش‌گانه (آوازات ستّه) به بیت کوکبی استناد می‌کند یعنی:

کبشت، مایه وگردانیه چو بر خوانی   نوا ز پرده نوروز و سلمک و شهناز

کبشت صورت دیگر کلمه گَوِشت ğavešt است که امروزه، گوشه‌ای است در دستگاه نوا.

نمایه استخراج شش آواز از مقام‌ها

آواز	نرمی	تیزی
گردانیه	اصفهان	راست
شهناز	حجاز	حسینی
سلمک	عراق	بوسلیک
نوروز	بزرگ	نوا

و دو آواز دیگر از قلم افتاده‌اند. یعنی، گوشت و مایه، هم‌چنین شعبه عُزّال راکه از شعبات مقام بزرگ است، برگرفته از تیزی نوروز عجم و نرمی شهناز ذکر می‌کند و بسته نگار راکه جزءِ شعبات نیست، برگرفته از تیزی گردانیه و نرمی سلمک.

قول عبدالرحمن غزنوی درباره اسامی دوازده مقام اصل به قول عبدالرحمن نجم‌الدین کوکبی نزدیک‌تر است و تفاوت‌هایی با قول عبدالقادر مراغی و بنایی دارد بدین ترتیب:

دوازده مقام	غزنوی	کوکبی	مراغی	بنایی
اصفهان	×	×	×	×
راست	×	×	×	×
عشاق	×	×	×	×
نوا	×	×	×	×
حسینی	×	×	×	×
حجاز	×	×	×	×
رهاوی	×	×	حجازی	×
بزرگ	×	نهاوند	راهوی	×
عراق	×	×	×	×
کوچک	×	زیرافکن	زیرافکند	زیرافکن
بوسلیک	×	×	×	×
زنگوله	نیریز	×	×	نهاوندی

غزنوی نیریز را مقام دانسته به جای زنگوله می‌آورد، در حالی که آن را به عنوان شعبه نیز ذیل شعبات ۲۴گانه می‌آورد و به نظر می‌رسد، ذکر نیریز به عنوان مقام سهو کاتب یا مؤلف بوده باشد. هم‌چنین کوچک را زیرافکن می‌نامد.

به طور کلی شعبات ۲۴گانه در رسالهٔ غزنوی با قول کوکبی تفاوت چندانی ندارد، فقط غزنوی ۲۳ شعبه را ذکر می‌کند در حالی که «روی اصفهان و نوروز عرب» در رسالهٔ کوکبی به عنوان شعبه ذکر می‌گردد و رسالهٔ غزنوی فاقد این دو است. در حالی که در رسالهٔ گمنام (همین‌جا) تفاوت‌های بیشتری مشاهده می‌گردد. یکی آن‌که مؤلف رسالهٔ گمنام به جای نشابورک، نشاورک می‌آورد که در قدیم هم این تلفظ متداول بوده است و به جای عشیران نیز عشیرا گفته است.

در حالی که بیات را «بیاتی و ثباتی» ذکر می‌کند و حصار را «بوحصار» و به جای پنجگاه، «نوا بیات» را می‌آورد و به جای نوروز عرب «عریان» می‌گوید و نیز از نوعی نوروز با نام «نوروز ترک» نام می‌برد و آن را به جای «روی اصفهان» می‌آورد.

ص ۱۲۹ س ۱۴

در رسالهٔ غزنوی هر مقام دارای چندین پرده‌اند. بدین شرح

نمایه پرده‌های مقامات

مقام	پرده
راست	٦
حسینی	٦
عشاق	۴
کوچک	۴
اصفهان	۴
حجاز	۴
رهاوی	۳

و مقامات دیگر را از قلم می‌اندازد. هم‌چنین مقامات را در شفا بخشی و بهبود بسیاری از بیماری‌ها دخیل می‌بینند. در نمایه‌ای که می‌آید این خواص ذکر شده‌اند:

ص ۱۳۰ س ۱۵

نمایه خواص درمانی مقامات

مقام	خواص درمانی
عشاق	امراض قدمین و نقرس
راست	فلج و لغوه
بزرگ	قولنج و پیچش دل و صاف کردن ذهن
رهاوی	تشنج و لغوه و درد مفاصل و پشت
حجاز	درد پهلو و گوش
نوا	عرق النساء، درد مفاصل، سرین، رکبتین، برطرف‌کننده خیالات و تفکرات باطل، گشایش‌گر خاطر
حسینی	رفع حرارت‌اضافی و ایجاد قوت قلب
بوسلیک	رفع درد ران و نگهدارنده جنین در رحم مادر
اصفهان	امراض سرد و خشک
زنگوله	امراض کبد و طپش دل و تشنگی، صافی کننده خون و قوت‌دهنده گرده و کبد
کوچک	مفید درد سپرز و ضعف دل و اعصاب
عراق	رفع سرسام و مالیخولیا و نافع مزاج‌ها

به تأثیر مقامات در رشد گیاهان نیز در رسالهٔ غزنوی اشاره گردیده، برای مثال حجاز موجب رویاندن گیاهان و رشد و بالندگی آنها می‌شود و قرآن خواندن در مقام رهاوی

تاثیر بسزایی دارد.

ص ۱۳۱ س ۱۱

زمان اجرای مقامات در رسالهٔ غزنوی با رسالهٔ کوکبی و رسالات دیگر تفاوت‌هایی دارد، بدین ترتیب:

مقامات و اوقات

مقام	غزنوی	کوکبی	ابوعلی سینا*
عراق	چاشتگاه	چاشت	پسین‌گاه
کوچک	بین دو نماز	–	–
زنگوله	شام	نزدیک شام	آفتاب به سمت الرأس
اصفهان	سحرگاه	بعد نماز خفتن	آفتاب فروشدن
بوسلیک	نماز دیگر	نماز دیگر	چاشتگاه
حسینی	اول روز	–	صبح صادق
نوا	نیم‌شب	نماز شام	شامگاه
حجاز	نماز خفتن	نیم‌شب	بین‌الصلوتین
رهاوی	–	اول صبح	صبح اول
بزرگ	بعد خفتن	بعد زوال (آفتاب)	نماز خفتن
راست	استوا	تاچاشت	آفتاب به قدر دو نیزه
عشاق	روز	برآمدن آفتاب	پیشین‌گاه

در رساله کنزالتحف کاشانی مخالف را مناسب وقت خفتن ذکر می‌کند و برای به

*. به نقل از کنزالتحف کاشانی.

خواب رفتن اجرای شهناز را تأکید می‌کند که از آوازهای شش‌گانه است.

آن‌چه دربارهٔ ارتباط موسیقی با افلاک و بروج و ساعات و تاثیر موسیقی در بهبود امراض در رسالهٔ غزنوی نقل شده، به افلاطون نسبت داده می‌شود که مبین تاثیر آرای یونانی است، بیشتر به نظر می‌رسد به اقتضای زمانه ذکر نام فیلسوف یونانی را موجب صحت آرای خود به شمار می‌آوردند همان‌گونه که وضع برخی از سازها را به افلاطون یا فیثاغورث نسبت داده‌اند که این اقوال نیز معمولاً مختلف و به دور از واقعیت است.

نوبت سوم

رسالهٔ موسیقی گمنام دوازده مقام و منظومه‌ای در موسیقی شش مقام ماوراءالنهر

درآمد

«رسالهٔ موسیقی» در دوازده مقام ماوراءالنّهر و شش مقام دارای ویژگی‌های ممتاز و اهمیّت خاصی می‌باشد. این رساله از آخرین رسالات موسیقی در بیان مقامات موسیقی قدیم ایران و شعبات آن است که در عین مختصر بودن، جامع و حاوی مطالب تازه است.

در مقدمه، همانند دیگر رسالات موسیقی، مؤلف گمنام به تعریف علم موسیقی می‌پردازد و لغت موسیقی را در اصل یونانی می‌داند که از دو بخش «مو» و «سقی» ترکیب یافته است.

و سپس متذکر می‌شود که مقامات با افلاک ارتباط دارند و «حکما این مقامات را از دور فلک گرفته‌اند». و انتساب هر یک را به یکی از پیامبران بر می‌شمرد وگوید که

موسیقی نخست دارای هفت مقام منسوب به هفت پیامبر بوده، سپس به صورت دوازده مقام ترتیب یافته است.

این تعبیرات که نفوذ حال و هوای مذهبی در تعاریف نظری موسیقی را بیان می‌دارد، سابقهٔ قبلی ندارد و تأثیرات زمان و عصر مؤلف را نشان می‌دهد، که به احتمال این رساله متعلّق به قرن یازدهم هجری و بعد از آن باشد، یعنی پس از دوره صفویه.

مؤلف هر مقام را دارای دو شعبه می‌داند و برای هر دو شعبه، یک آواز و برای هر دو آواز به یک **رنگ** قائل است که تازگی دارد.

در بیان سازها می‌گوید که هر یکی از سازها به چه دلیل و در چه زمانی پدید آمده‌اند و از نخستین منابعی به شمار می‌رود که پدید آمدن ساز «نی» را منتسب به زمان حضرت رسول (ص) و حضرت علی (ع) می‌داند.

دو نسخهٔ رسالهٔ موسیقی گمنام تا بخش توصیف ساز «ارغنون» که آن را از سرزمین «روم» می‌دانند و نقل قول عوام دربارهٔ این ساز که گویی، ۲۰۰ تار داشته و ۴۰ کس آن را مانند قالی باف‌ها می‌نواختند؛ همسانی و همانندی دارد و پس از آن نسخه تاشکند به توصیف برخی از نواها می‌پردازد، مانند «**راه خسروی**» و «**شبدیز**» و «**راه گل**» که از «**الحان باربدی**» به شمار است و برخی دیگر مانند «**راه خارکش**» و «**جامه دران**» را با شواهد شعری از شاعران بزرگ ادبیات فارسی یعنی عطار، نظامی و امیرخسرو معرفی می‌نماید و نسخهٔ آستان قدس فاقد این بخش است.

مؤلف هم‌چنین از کوکبی بخارایی یاد می‌کند و آثاری را از انواع تصانیف و ایقاعات از وی بر می‌شمرد و «نظم کوکبی» را می‌آورد، بدین قرار:

ز راه راست گر آهنگ می‌کنی به حجاز ز اصفهان گذر جانب عراق‌انداز

و ابیات دیگری را نیز از سروده های وی بر می‌شمرد که در توصیف دوازده مقام و بیست و چهار شعبه است.

مقام‌اندر عدد بیست آمد و چهار دو شعبه هر مقامی راست ناچار

این ابیات در هیچ منبع دیگری به طور موثق با نام کوکبی ثبت نشده است و در هیچ

یک از آثاری که «نظم کوکبی» در آن ذکر شده، اشاره‌ای به این نمی‌شود که اشعار و ابیات مذکور از کوکبی است. بنابراین رساله یکی از معدود منابعی است که ما را با «کوکبی بخارایی» و سبک و سیاق اشعارش بیشتر آشنا می‌کند و در ضمن یادآور می‌شود که کوکبی را خواجه عبدالقادر زمان خود می‌نامیدند، هم‌چنین وی با نسبت تلمذ موسیقی را از عبدالرحمن جامی آموخته است.

همان طور که در شرح حال کوکبی آمد، وی را به سال **۹۲۸** هجری در قید حیات می دانستند. وفات جامی ۸۹۸ هجری قمری بوده است. بنابراین بعید نیست که وی در جوانی در خدمت جامی شاگردی کرده باشد و می توان تولد وی را پس از ۸٦۰ هجری دانست. یا اگر نسبت شاگردی وی به جامی می‌رسد با توجه به اخباری که از استاد استادش برهان‌الدین به دست می‌دهد که در زمان عبدالقادر زندگی می‌کرده، عبدالرحمن کوکبی یکی دو نسل بعد از جامی بسر می‌برده است. از این‌رو شاید بتوان رسالهٔ موسیقی کوکبی را از رسالات موسیقی قرن دهم محسوب داشت.

در میان مباحث موسیقی در خاتمه رساله چند خطی در تفسیر و معنی چند بیت شعر عرفانی مشاهده می‌شود که چون بی‌ارتباط با موضوع موسیقی است در تصحیح از متن رساله حذف شد.

از دیگر ویژگی‌های رساله آن است که از نخستین منابع موسیقی شش مقام به شمار می‌رود. پس از ذکر اشعار کوکبی در رساله می‌خوانیم:

اکنون درآمد شش مقام و از مقام راست با غزلی از حافظ می‌آغازد و سپس دیگر قسمت های مقام راست را بر می‌شمرد، نظیر: ترانه راست، عملات راست، سواره، سپارش، نصر عشاق، سواره عشاق، سپارش عشاق، نوروز صبا، اُفر راست. مقام‌های شش‌گانه اینک مختص منطقه ماوراءالنهر و دو قوم تاجیک و ازبک است و منظومهٔ رسالهٔ موسیقی گمنام به سبب ذکر مقام‌های موسیقی شش مقام ماوراءالنهر قابل توجه و در نوع خود بی‌نظیر باشد.

شش مقام (نسخه تاشکند)

مقام راست	مقام بزرگ	مقام عراق	مقام دوگاه	مقام سه گاه	مقام نوا
۱. ترانه	۱. ترانه	۱. ترانه عراق	۱. ترانه دوگاه	۱. ترانه	۱. چپ‌انداز
۲. عملات	۲. عملات	۲. عملات	۲. عملات دوگاه	۲. عملات	۲. ترانه
۳. سواره	۳. تلقین	۳. عملات دیگر	۳. عملات دیگر	۳. تلقین	۲. عملات
۴. سپارش	۴. سپارش	۴.چهارگاه‌محیّرعراق	۴. چهارگاه	۴. نصر	۴. تلقین
۵. نصر عشاق	۵. نصر اللهی	۵. سواره محیّر	۵. سواره چهارگاه	۵. نوروز خارا	۵. نصر بیات
۶. سواره عشاق	۶.سواره نصراللهی	۶.سواره دیگر	۶. سواره دیگر	۶.سواره‌نوروزخارا	۶. سواره بیات
۷. سپارش عشاق	۷. سواره دیگر	۷. نوروز بزرگ	۷. عارض	۷. سواره دیگر	۷. عارض
۸. نوروز صبا	۸. سواره دیگر	۸. اُفر عراق	۸. سواره عارض	۸. نوروز عجم	۸. اُفر
۹. اُفر راست	۹. عزّال		۹.دوگاه حسینی	۹. اُفر سه گاه	۹. سواره عجم
	۱۰. سواره عزّال		۱۰.سواره‌دوگاه‌حسینی		
	۱۱. سپارش عزّال		۱۱. سپارش دوگاه		
	۱۲. محیّر		۱۲. اُفر دوگاه		
	۱۳. اُفر				
	۱۴. سپارش بزرگ				

تفاوت نسخه تاشکند و آستان قدس در این‌جاست که:

۱ـ شروع شش مقام در نسخه تاشکند با اصطلاح «درآمد راست» است.

۲ـ نسخه آستان قدس با «سراخبار راست» آغاز می‌شود.

۳ـ مجموعه قسمت‌های مختلف هر مقام در نسخه تاشکند به موسیقی شش مقام امروزی نزدیکی بسیاری دارد. یعنی ساختار هر مقام دارای ترانه، سپارش یا خاتمه و اوفر است. معمولاً ترانه در آغاز هر مقام و سپارش در پایان آواز اصلی یا هر بخش و اوفر در خاتمه و اتمام هر مقام می‌آید. امروزه این ساختار در موسیقی شش مقام ماوراءالنهر رایج است.

شش مقام (نسخه آستان قدس)

سراخبار مقام راست	سر اخبار نوا	[سراخبار] دوگاه	سر اخبار سه گاه
۱. ترانه راست	۱.ترانه	۱.ترانه	۱. نصر سه گاه
۲. ایضاً	۲. نوا	۲. سواره دوگاه	۲. نوروز خارا
۳. نصر	۳. بیات	۳. چهارگاه	۳. عجم
۴. ایضاً	۴. ایضاً	۴. دوگاه حسینی	
۵. ایضاً	۵. ترانه	۵. سپارش دوگاه	
٦. فروداشت عشاق	٦. عارض		
۷. ایضاً	۷. اُفربیات		

در نسخهٔ آستان قدس برخی از عنوان‌ها خوانا نبود، با این همه نشانگر همانندی این نسخه با نسخهٔ تاشکند می‌باشد. با مقایسه‌اجمالی مشخص می‌شود که بخش‌های شش مقامی که نسخه آستان قدس یادآور می‌شود، کمتر از بخش های آمده در نسخه تاشکند است. امّا هر دوی آنها حاکی از یک سیستم و ساختار موسیقی با نام شش مقام‌اند. چه بسا هر دو رساله از روی رسالهٔ دیگری تحریر شده باشند، این احتمال هم می‌رود که منظومه شش مقام به رسالهٔ موسیقی دوازده مقام الحاق شده باشد، هرچه هست ترتیب هر دو نسخه به‌گونه‌ای است که رسالهٔ موسیقی دوازده مقام نخست ذکر شده، سپس منظومه شش مقام می‌آید و هر دو نسخه همین ترتیب را دارد و اکثر اشعار دو منظومه، یکسان است. به هر صورت ممکن است کاتب آن در ماوراءالنهر زندگی می‌کرده، با موسیقی این منطقه آشنا بوده است که علاوه بر ذکر موسیقی دوازده مقام به موسیقی شش مقام نیز می‌پردازد. منظومه به لحاظ تاریخ موسیقی شش مقام نیز از اهمیّت فراوانی برخوردار است.

تقسیم‌بندی بخش های شش مقام در این دو رساله تفاوت هایی با تقسیم‌بندی

امروزی موسیقی شش مقام تاجیکستان و ازبکستان (ماوراءالنهر) دارد.

سابقه شش مقام کنونی در ماوراءالنهر طبق تحقیقات مقام دانان و محقّقان این سرزمین به حدود قرن هجدهم میلادی یعنی حدود قرن یازدهم هجری می‌رسد.

برخی محقّقان، موسیقی شش مقام را برآمده و بازمانده موسیقی دوازده مقام قدیم ایران می‌شمارند و معتقدند مقامات راست، نوا، بزرگ و عراق، چهار مقام از مقامات دوازده گانه قدیم ایران‌اند.

برخی دیگر آن را دارای ۱۰ مقام می‌دانند و گفته‌اند به مرور زمان تبدیل به شش مقام شده است. (در اوت ۱۹۹۸ در دوشنبه از عسگر علی رجب‌اوف عضو آکادمی علوم تاجیکستان و در ۱۹۹۹ از دکتر کراماتوف در تاشکند شنیدم.)

به هر صورت موسیقی دوازده مقام قدیم تقسیم بندی و ساختاری متفاوت با موسیقی شش مقام دارد و بی تردید همان‌گونه که موسیقی امروزی ایران از دل مقامات دوازده گانه قدیم برخاسته، سیر تحولی خود را طی کرده است، بعید نیست موسیقی شش مقام نیز به نوعی برگرفته از موسیقی مقامی قدیم ایران باشد که به مرور زمان مراحل تغییر و روند تحول و تکامل خاص خود را سپری کرده است.

«وجه تسمیه» موسیقی دوازده مقام به موسیقی دستگاهی ایران بسیار نزدیک است، در حالی که اسامی و اصطلاحات موسیقی دوازده مقام کمتر در موسیقی شش مقام یافت می‌شود. برای مثال اصطلاحات نهفت، همایون، ماهور، مغلوب نیریز، مبرقع، حصار و زنگوله در موسیقی امروزی ایران و دوازده مقام قدیم ملاحظه می‌شود. در حالی که برخی دیگر از اصطلاحات بین موسیقی دستگاهی ایران و موسیقی شش مقام کنونی ماوراءالنهر مشترکند. مثل: بیات، نوروز، راک، عجم، چارگاه، عزّال، عشّاق و عراق، بزرگ، سه گاه، دوگاه، چهارگاه و... که به طور مسلّم از پیشینه‌ای مشترک حکایت می‌کند.

قابل توجه است که ترکیب بندی موسیقی شش مقام در دو رسالهٔ موسیقی گمنام همانندی های بسیاری با موسیقی آوازی شش مقام امروزی ماوراءالنهر دارد. امروزه

این موسیقی در بخش آوازی دارای دو شعبه است. شعبه یکم آوازی آن شامل سراخبار، تلقین، نصر و اوفر است قدیمی‌تر به نظر می‌رسد و شعبه دوّم تلقین‌چه و مغول‌چه و ساقی‌نامه و قشقرچه دارد. مقام‌ها، همۀ ساختار مذکور را دارا می‌باشند و رسالۀ موسیقی گمنام صحت و قدمت این تقسیمات را تا بیش از دو قرن پیش تأیید می‌نماید.

معرفی و مقایسه نسخ «رسالۀ موسیقی » گمنام

رساله های موسیقی با مؤلفان گمنام معمولاً تک نسخه‌ای‌اند، ولی از رسالۀ موسیقی گمنامی که در این‌جا معرفی می‌گردد، دو نسخه به‌دست آمد و همین موجب شد که با اطمینان بیشتری به مقابله و تصحیح آن پرداخت. هر دو رساله حاوی اطلاعاتی از موسیقی دوازده مقام قدیم ایران و نیز موسیقی شش مقام ماوراءالنهرند. این دو رساله بیشتر از آن که به لحاظ موسیقی دوازده مقام قدیم ایران اهمیّت داشته باشند، به لحاظ موسیقی شش مقام ارزش خاصی دارند. چه از قدیمی ترین منابع و رسالات موسیقی سرزمین ماوراءالنهر به شمار می‌آیند.

نسخۀ نخست در مجموعه‌ای در تاشکند و نسخۀ دیگر در کتابخانۀ آستان قدس رضوی در مجموعه خطی ادبیّات درج شده بود که به وقت جستجوی نسخه‌ای از رسالۀ موسیقی عبدالرحمان سیف غزنوی به طور تصادفی بدان برخوردم. این رسالات پس از پرداختن به برخی مقدمات و تعاریف مختصر دربارۀ موسیقی و معرفی اجمالی مقامات دوازده گانه و بیست و چهار شعبه، به ذکر مقامات ماوراءالنهر می‌پردازند. دو نسخه در بخش منظومه آن چه به لحاظ ذکر مقامات و شعبات موسیقی شش مقام و خواه اشعاری که آورده‌اند، متفاوتند. به احتمال کاتبان آن‌ها، نسخۀ سومی را در اختیار داشته‌اند و بخش نخست آن ممکن است از روی نسخۀ اصلی با همان ترتیبی که دو رساله دارد، نوشته شده باشد و بخش دوّم آن یعنی منظومۀ موسیقی شش مقام، ممکن است از روی

منبع دیگری نوشته شده و صاحبان یا کاتبان رساله این بخش را به اصل متن ملحق کرده باشند. زیرا بعید به نظر می‌رسد که صاحب رسالهٔ موسیقی گمنام که بخش نخست رساله‌اش در تداوم مباحث گذشتگان و قدمای موسیقی دوازده مقام است، قسمت دوّم یعنی موسیقی شش مقام را به عنوان ادامهٔ موسیقی دوازده مقام ذکر کرده باشد. زیرا ترتیب و اصول و اصطلاحات این دو بخش کاملاً با یکدیگر متفاوت می‌باشند. مگر آن‌که این فرض را بپذیریم که نویسنده یا کاتب، ماوراءالنهری و علاوه بر موسیقی دوازده مقام به موسیقی منطقه خود نیز وارد بوده است.

مطلب دیگر آن‌که هر دو نسخه رساله در بیان شعبات بیست و چهارگانه‌اندک اختلاف دارند. نسخه آستان قدس، مقام دهم را «عراق» ذکر می‌کند که بی‌شک سهو است. چون «عراق» یکی از مقامات دوازده‌گانه و اصلی است و در نسخه تاشکند به جای آن «نوروز ترک» می‌آید که اضافه «ترک» بر «نوروز» کاملاً تازگی دارد. شاید به سبب نفوذ ترکان در ماوراءالنهر «نوروزی» با نام ترکان رواج داشته است. همان طور که امروزه ازبکان با زبان ازبکی همان شش مقامی را اجرا می‌کنند که تاجیکان فارس زبان. هم‌چنین نسخهٔ تاشکند «شعبه چهارم» را «نوا بیات» می‌نامد، در حالی که کاتب نسخهٔ آستان قدس آن را «پنجگاه» درج کرده است.

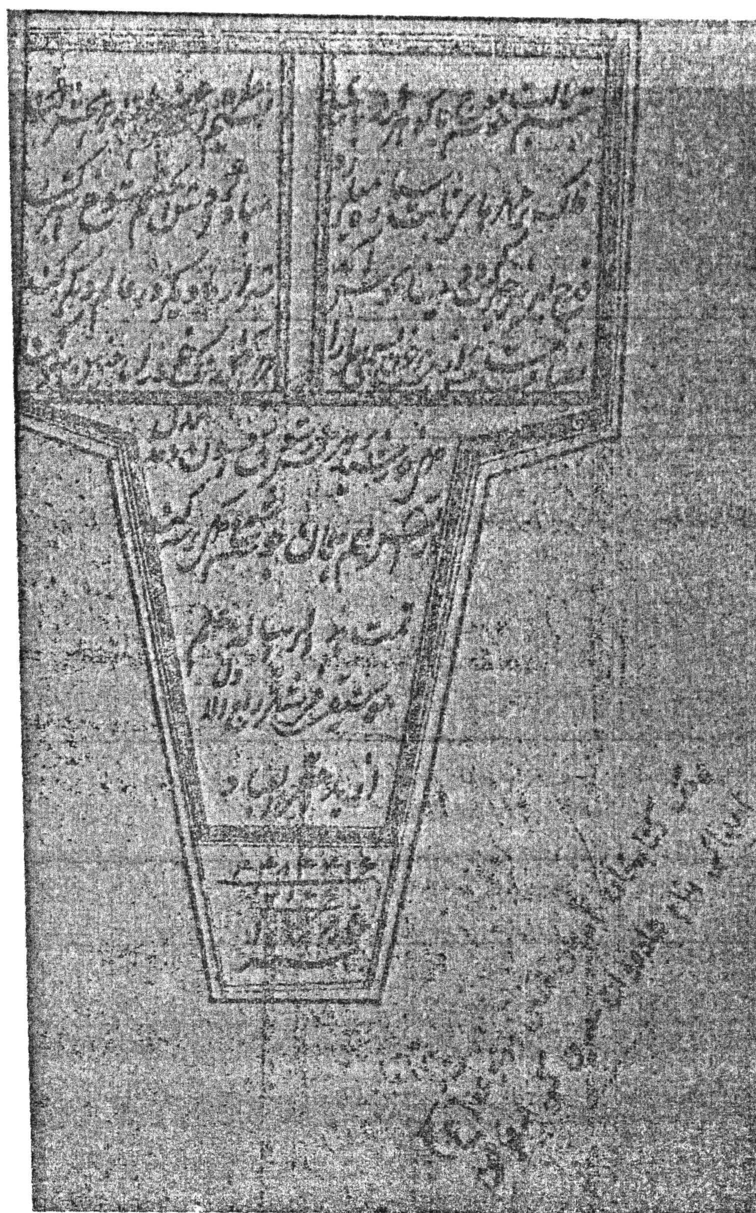
۱ـ نسخهٔ کتابخانه آستان قدس ایران

این نسخه به شماره ۱۲۹۲۸ در ۱۲ ورق به تاریخ تحریر ۱۲۸۷ در فهرست نسخ خطی، جزءِ کتب ادبیّات آستان قدس رضوی ثبت گردیده است. رساله در مجموعه‌ای متعلّق به شادروان حسین کی استوان مضبوط می‌باشد که به صورت وقف به تاریخ ۱۳۴۸ (آبان) به کتابخانه آستان قدس رضوی اهدا گردیده است.

نویسنده آن و کاتب، هر دو گمنام‌اند و به خط نستعلیق مخلوط شکسته، مختلف السطر، کاغذ نباتی و سرلوح کمندکشی شده با ترنج جدول بندی زر و سیم و مهی و لاجورد به طول ۲۰ و عرض ۱۲ و دارای جلد میشی عنابی است.



نسخهٔ آستان قدس، رسالهٔ موسیقی گمنام، صفحهٔ آغاز



نسخهٔ آستان قدس، رسالهٔ موسیقی گمنام، صفحه انجام

آغاز رساله:

بدان که علم موسیقی علمی است که دانسته می‌شود احوال نغمات را و «موسیقی» نغمه‌ای است، یونانی معنی او «الحان» است و مرکب است از «مو» و «سیقی» یعنی «گره»، «سقی» یعنی «مو»، گویا که صاحب این فن« از دقت گره بر مو می کند» و علم ادوار از این جهت می‌گویند که حکماء مدون این مقامات را از دور فلک گرفته‌اند مفصل آن‌که در این باب دوازده مقام و بیست و چهار شعبه و شش آواز است. چنین گویند: که اول هفت مقام بود از هفت پیغمبر مانده است و یکی از اصحاب صفه مانده و« مقام راست» از «حضرت آدم» علیه السلام مانده چنان که مختصر سخن ...

انجام:

دل خرسند بر هر کس ز شوق افسون دمـد بـیدل[1]

در آتش هم همان چون شمع گل بر سر کند بـازی

تمتّ هذا الرساله علم موسیقی فی شهر ربیع‌الاول[2] از ید احقر العباد

پس از ذکر دوازده مقام و شعبات آن توصیف سازها می‌آید و این‌که هر ساز را یکی از بزرگان و فلاسفه ساخته‌اند، یا در زمان آنها این سازها رواج یافته است. تا توضیح ساز «ارغنون» نسخهٔ آستان قدس و تاشکند مطالب مشترکی را درباره ساز ارغنون مبنی بر بزرگ و صندوق وار بودن آن تکرار می‌کنند و از عوام نقل می‌کنند که نوازندگان این ساز، مانند استادان قالی‌باف گرد آن می‌نشینند و آن را می‌نوازند.

بعد از این مطلب رسالهٔ آستان قدس به اتمام می‌رسد و بدون ذکر عنوان موسیقی شش مقام، مانند دیگر رسالات موسیقی، نویسنده از مقام راست آغاز می‌کند، با این تفاوت که به ترکیبی تازه برمی خوریم که حاکی از موسیقی شش مقام است. ایـن تـرکیب

---

۱. اصل: فاقد. دل خرسندم بر هر کس است. قافیه آن نیز ذکر نگردیده بود که بـا تـوجه بـه تکـرار آن در نسخه بدل و مراجعه به دیوان بیدل دهلوی بیت اصلاح گردید.

۲. اصل: ربع‌الاول.

«سراخبار راست» است، چنانکه در رساله این‌چنین‌ذکر می‌گردد:

از مقام راست باید کرد بر **سر اخبار راست** این غزل خوانند.

ای زلف کجت هرگز نشود با ما راست کار ما راست شود گر تو کنی بالا راست

در موسیقی دوازده مقام ابتدا به مقام راست می‌کنند و بنا بر سنت قدیم منظومه با مقام راست درآمد می‌کند، در حالی که امروزه موسیقی شش مقام با مقام «بزرگ» آغاز می‌شود. اما «**سراخبار**» نیز اصطلاحی در موسیقی آوازی است. در واقع هر آوازی «سراخباری» دارد که می‌توان آن را «**درآمد**» هر مقام دانست. در قدیم به جای نام «مقام» «سراخبار» را ذکر می‌کرده‌اند.

از دیگر اصطلاحات رساله «**فروداشت**» است که اصطلاحی مربوط به موسیقی شش مقام امروزی نیست. بلکه در موسیقی دوازده مقام، چهارم قسمت‌های «نوابت» بوده است (قول، غزل، ترانه، فروداشت) هم‌چنین اصطلاح «فرآورد» در موسیقی شش مقام امروزی تقریباً به مفهوم «**فرود**» در موسیقی دستگاهی ایران است و در ساختار همه مقام‌ها موجود می‌باشد. **اوفر** (اُفر) اصطلاحی است که امروزه در موسیقی شش مقام نام یکی از اصول شناخته شده است و وزن تندی دارد. (معمولاً ریتم $\frac{6}{8}$).

آن‌چه در نسخهٔ آستان قدس و تاشکند در بخش موسیقی شش مقام آمده، با یکدیگر متفاوت‌اند.

برای آن‌که «رسالهٔ» گمنام در این مجموعه یعنی متن نسخهٔ تاشکند کامل‌تر گردد، اشعار و اصطلاحات رسالهٔ آستان قدس را ذکر می‌کنیم:

مقام راست باید کرد بر سر اخبار راست این غزل را خوانند:

ای که زلف کجت هرگز نشود با ما راست

کار ما راست شود گرتو کنی بالا راست

ما نتابیم ز روی تو نظر گرچه گرفت

هر طرف چشم تو صدتیر بلا باما راست

راستیم با تو علی الرغم همه کج[۱] نظران
گرچه فرقی نبود پیش تو ازکج تا راست

ایضاً:

ایدل به‌کام خویش جهان را بریده گیر
در وی هزار سال چو نوح آرمیده گیر
بوستان باغ ساخته گیر، اندر آن ولی
ایوان قصر بر فلک سر کشیده گیر
هر نعمتی که هست به‌عالم توخورده دان
هر لذّتی که هست به‌عالم چشیده گیر
هربنده‌ای که هست به‌بغداد [و] روم [و] چین
آن بنده را به‌سیم [و] زر خود خریده گیر
همخواب[۲] مصر، اطلس شام، حریر چین
بریده گیر، دوخته گیر و دریده گیر
آن روز یاد از سرانجام کار نیست
صد بار پشت دست به‌دندان گزیده گیر
چون عنکبوت[۳] هستی مال تو چون مگس
چون عنکبوت گرد مگس را تنیده گیر
سعدی بدان که روح تو مرغیست در قفس
روزی قفس شکسته [و] مرغی پریده گیر

اکنون **ترانه راست**

سیر گل [و] گلشن بی‌تو حرام است
بی لب لعلت خون چون دل جام است[۴]

---

۱. آ: هم‌نظران.
۲. آ: همخاب.
۳. آ: عنکبود. در کلیات سعدی تصحیح مظاهر مصفا، ص ۸٦۹ «تو همچو عنکبوتی و حال جهان مگس».
۴. آ: سیر گل گلشن باری بی‌تو حرام است بی لب لعلت یاری خون چون دل جام است.

خنجر قاتل بر سرم آمد
شکر که این دم بخت به‌کام است[1]
خال بناگوش عارض او را
بس که پرستند هندوی رام است[2]
های‌های ای میرزای منی جای تو خالی است
های‌های ای رعنای منی، جای تو خالیست[3]
گرد رهش را صید نظر کن
گردش چشمش حلقه دام[4] **است**

* * *

دامن گلستانش تا مرا به‌چنگ آمد
پیرهن بر اعضایم همچو غنچه تنگ آمد
جلوه چون تذرو باغ، جامه پری طاوس
چهره، چون گل رعنا، با هزار رنگ آمد
خط نامسلمانش داد عقل [و] دین بر باد
بهر غارت رومی لشکر فرنگ آمد
سیّدا شده فرهاد بر هلاک خود راضی
تیشه بس که شد دلگیر، بیستون به تنگ آمد

ایضاً:

در کشور حسنت وفا، با[5] **حسن سلطانی بیا**
من ذرّه سرگشته‌ام خورشید تابانی بیا

---

۱. آ: قاتل باری، دم باری.
۲. آ: بناگوش باری، پرستند باری.
۳. آ: ابیات این‌چنینی امروزه نیز در موسیقی آوازی شنیده می‌شود و بیشتر حالت تکرار و ترجیع‌گونه دارند.
۴. آ: جام، نسخه تاشکند، دام.
۵. آ: به حسن.

هم‌چون مسیحا از کرم پا نه به‌سوی کلبه‌ام
بیمارم [و] رنجور غم، با درد درمانی بیا
شد کلبه‌ام بیت الحزن از هجر آن گل‌پیرهن
ای جان درا در مُلک تن، از غیر پنهانی بیا
میرزا قیوم[۱]، جان دلبرم، تو شمع [و] من خاکسترم
دارم درون سینه جا، یکدانه پنهان گوهرم
ادنا صفت فراقت اعلی اعلی
آتش به درون سینه، خرمن خرمن

* * *

خونابه درون دیده دریا دریا
ایوای یارم، ای وای سرو نازم[۲]
ای یار پیش که روم از بس که دلم سوی تو باشد
....[۳]
بر باد رود سری که بر یاد[۴] تو نیست
ناشاد رود دلی که بر یاد تو نیست
خون گردد قطره قطره بر خاک فتد
چشمی که درو ذوق تماشای تو نیست

---

۱. بیت به لحاظ قافیه با ابیات پیشین متفاوت است، ابیات بعدی نیز شبیه دوبیتی‌ها یا مفردات محلی‌اند.
۲. مصرع ایوای یارم، ای وای سرو نازم، در موسیقی آوازی امروزی شش مقام ماوراءالنهر متداول است و حکم ادوات و کلمات تحریری ما را دارد، مثل حبیبم، ای وای خدا، طبیبم.
۳. مصرع برباد رود و در اینجا آمده بود که به نظر می‌آید مربوط به بیت بعدی باشد.
۴. آ: برپای صحیح است.

ا کنون **نصر راست**

لله الحمد که بعد از سفر دور [و] دراز

می‌کنم بار دگر دیده به دیدار تو باز

مژه برهم نزنم پیش توآری نه خوش است

که تو را چهره بود باز [و] مرا دیده فراز

با وجود خم ابروی تو ام می‌خواند

زاهد بی خبر از عشق به محراب نماز

پی به توحید برد از الف قامت یار

هر که ادراک حقیقت کند از حرف مجاز[1]

جامی از مهر[2] **مقال تو نوایی که زند**

بهر عشاق رهی راست بود سوی حجاز

وله ایضاً

به راه میکده عشاق راست در تکتاز

همان نیاز که حجاز به راه نیاز[3]

طهارت ارنه به خون جگر کند عاشق

به قول مفتی عشقش درست نیست نماز

ز مشکلات زمانه[4] **عنان متاب ای دل**

که در سلوک منازل بود نشیب [و] فراز[5]

---

۱. بیت در رساله و در نسخه آستان «او را که» به جای ادراک قید شده است.

۲. در دیوان جامی به جای «مهر» «شوق» آمده است.

۳. ابیاتی از دو غزل حافظ را باهم آورده است. مطلع این غزل «منم که دیده به دیدار دوست کردم باز» می‌باشد و بیت آخر مربوط به غزل با مطلع «هزار شکر که دیدم به کام خویشت باز» است.

۴. دیوان حافظ: طریقت.

۵. مصرع دوم در دیوان حافظ چنین است: «که مرد راه نیندیشد از نشیب و فراز».

در ایـــن مــقام مــجازی بــه‌جــز پــیاله مگــیر
در ایــن ســراچــه بــازیچه، غــیر عشــق مــباز
غـــزل ســـرایـــی نـــاهید صـــرفه‌ای نــبرد
در ایـــن مـــقام کـــه حـــافظ بــرآورد آواز

وله ایضاً

مــنم کــه دیــده بــه‌دیــدار دوست کــردم بــاز
چــه شکــر گــویمت ای کــار ســاز بــنده‌نــواز
مــن آن نسـیم سـخن چـین بـه‌طـرف بـربندم
چه سرّیست و در این بـاغ نـیست مـحرم راز[1]
غرض کرشمه حسن است، ورنه‌حاجت نیست
جـــمال دولت مـــحمود را بـــه‌زلف ایـــاز[2]
به‌هیچ رو نروم بـعد از ایـن بـه‌حـضرت شـاه
چـــو کـــعبه یـــافتم آیـــم ز بت‌پـــرستی بـــاز[3]
شبی چـنین کـه سـحرگه ز بـخت مـی‌خواهـم
کــه بـا تـو شـرح سـرانـجام خـود کـنم آغـاز
امـــید قــد تـــو مـــی‌داشـــتم ز بـــخت بــلند
نســـیم زلف تـــو مـــی‌خواســـتم ز عـــمر دراز
بـــه‌یک دو قـــطره کـــه ایـثار کـردی ای دیـده
بســـا کـــه بـــر رخ دولت کـــنی کـرشمهٔ نـاز[4]

---

۱. بیت در غزل حافظ مشاهده نشد.
۲. بیت مربوط به غزل با مطلع «هزار شکر» است.
۳. از این بیت تا آخر غزل در دیوان حافظ مشاهده نشد.
۴. از اینجا تا آخر غزل در دیوان حافظ نیست، مصرع اول بیت آخر در دیـوان حـافظ «بـدین سـپاس کـه مجلس منوّرست به دوست» است و به جای گداز در قافیه مصرع دوّم بساز ذکر شده است.

تنم ز چشم تو چشم از جهان فـرو مـی‌دوخت
امـــید دولت وصــــل تــو داد جــانم بــاز
چــو حــلقه‌ها کـه زدم بـر در دل از هـر سـو
بــه‌بــوی صــبح وصــال تـو در، شـبان دراز
صــــبا بـــه مــقدم گــل راح روح مــی‌بخشد
کـــجاست بــــلبل خــوش‌گو بــرآورد آواز
چــو غــنچه ســرّ نــهانش کــجا نـهان مـاند
دل مـــرا کـــه نســیم صــبا مست مــحرم راز
ز شــوق مــجلس آن مــاه خــرگهی حــافظ
گرت چو شمع جفا مـی‌رسد بسـوز [و] گـداز

فرو داشت عشاق[1]

لاجــرم پــیشه مــردان ســخندان، ادب است
نــزد اربــاب خــرد مــایه ایـمان، ادب است
آدمــی زاده اگــر بـی ادب است، آدم نـیست
فــرق مــابین بـنی‌آدم [و] حـیوان، ادب است
کردم از عقل سؤالی کـه بگـوایـمان چـیست؟
عقل بـرگوش دلم گـفت کـه ایـمان،ادب است
گر تو خـواهـی کـه قـدم بـر سـر ابـلیس نـهی
دیده بگشای و ببین[2] دافع شـیطان، ادب است
چشــم بگشــای و بـبین[3] جـمله کـلام اللـه را
آیت آمــد کــه دگـر مـعنی قـرآن، ادب است

---

۱. غزل جامی در دو رساله به طور مشترک آمده است.
۲. بوبین. ۳. دیده.

شمس تبریزی بگو ذکر ندای ملکوة

نغمه‌پرداز،دمی‌مرغ‌خوش‌الحان،ادب‌است

له ایضاً

نه همین میرمد آن نوگل خندان از من[۱]

می‌کند خار از این بادیه دامان از من

قمری سوخته بالم به پناه که روم

تا به‌کی سرکشی، ای سرو خرامان از من

به تبسم، به تکلّم، به خموشی، به نگاه

می‌توان برد، به هر شیوه دل آسان از من

اشک بیهوده این همه از دیده گلم

گرد غم را نتوان برد به طوفان از من

اکنون نوا

ای ذات پاکت از همه ما سوا، سوا

وز درگه تو یافته هر بینوا، نوا

گمگشتگان وادی جهل مرکبیم[۲]

راهی که روی مرحمت ای رهنما، نما

دردم که چار موج[۳] دریای خون شود

در کشتیی که نیست درو، ناخدا، خدا

ما را که حاصلی نبود غیر معصیت

ای وای اگر دهی تو به روز جزا، جزا

۱. ابیات مشکل وزنی و معنایی دارند، آن‌چه خوانده شد در این‌جا ذکر گردید. مصرع اول به صورت «نه همین مبر آمدن نوگل خندان» و مصرع چهارم «تا به کسی» سرکشی مضبوط است.

۲. آ: مرکبم.

۳. آ: موجه.

انـعام تـوست بـر هـمهٔ خـاص [و] عـام، عـام

تشـــریف تـــوست بـــرقد هـــر نـــارسا، رســـا

قـــصاب خســـته دل بـــه جـناب تـو کـرده رو

او را بـــــــبخش[1] از در دارالشـــــفا، شـــــفا

اکنون **ترانه**

ای وای، ما در ایـن شـهریم، گـل پـابست تـو

ای وای شوخ من، فریاد [و] فغان از دست تو

ای وای بــــی‌محابا خـــون عـــاشق ریـــختی

داد، فــــریاد [و] فــــغان یـــار از دست تـــو

یـــار بـــر مـــن بگـــو ایـــن نـــغمه را ای وای

از مـــــن شـــــنو ایـــــن قـــــصه را ای وای

کـــــو رســـــتم، کـــاوس کـــی، ای وای کـــو

جمشیدکو،حاتم[2]طی،بستم‌دل‌خودبه‌زلف‌دلدار

پـــا بســـــته شـــــدم بـــــه‌غـــــم گـــــرفتار

ای‌شوخ‌ستمگرجفاکیش‌رحمی‌بکنید[3]به‌عاشق‌زار

ای بگـــــــو چـــــــه نـــــــام داری

در اوج فـــــــلک مـــــــقام داری[4]

خـــــــوبان جـــــهان ســـــر تـــــو دارنـــــد

آیـــــــا تـــــــو ســـــــر کـــــدام داری

---

۱. آ: بوبخش به لهجهٔ تاجیکان ماوراءالنهر. ۲. آ: حاطم.

۳. آ: بخورید و بیت اشکال وزنی دارد. و ای شوخ در انتهای مصرع اول آمده.

۴. آ: ای بگو چه نـام داری در اوج فـلک مــقام داری، خــوبان جـهان بـر تـو دارنـد
آیـــا تـــو ســر کــدام داری، ســبحان الله چـــــه نـــــازنینی، رحـــــمن الله
چـه مـه جـبینی، از مـاه تـرا هـمین بـود فـــرق او بـــر فـــلک، تـــو بـــر مـــنبر

سبحان‌الله چه نازنینی
رحمن‌الله چه مه جبینی
از ماه ترا همین بود فرق
او بر فلک [و] تو بر زمینی

اکنون **سواره نوا**

وقت را غنیمت دان آن قدر که بتوانی
حاصل از حیات عمر یک دمست تا دانی[۱]
پیش زاهد از رندی دم مزن که نتوان گفت
با طبیب نامحرم حال[۲] راز پنهانی
یوسف عزیزم رفت[۳] ای برادران رحمی
کز غمش[۴] عجب دیدم[۵] حال پیر کنعانی
با دعای شب خیزان ای شکر دهان مستیز
در پناه یک اسم است خاتم سلیمانی
جمع کن به‌احسانی حافظ پریشان را
ای شکنج گیسویت مجمع پریشانی
نی حوصله آن که دل سیرت بینم
نی طاقت این‌که دیر دیر[ت بینم]
می‌آیی نانشسته بر می‌خیزی
در نیم نفس، چگونه سیرت بینم

۱. آ: حاصلش، حیات عمر. غزل حافظ: حاصل از حیات ای جان این دم است... .
۲. آ: بیت دوم: حال درد.
۳. آ: را.
۴. آ:گر غمش.
۵. آ: دیوان حافظ: بینم.

اکنون **تلقین نوا خوانند**

خداوندا نمی‌دانم چه دیدی — که خاکم را به‌نقد جان خریدی
که من هر چند بر خود می‌کنم سیر — نه نور کعبه‌ام، نه ظلمت دیر
همینم بس که ایجادم توکردی — خرابی بودم آبادم تو کردی
الهی واقفی از حال زارم — همی دانی که جز تو کس ندارم
الهی رفته‌ام در خواب غفلت — بده آگاهی از این[1] کار بارم
الهی کرده‌ام بسیار تقصیر — از آن کرده به‌غایت شرمسارم[2]
الهی چون عزیزم کردی امروز — مکن فردا به‌نزد خلق خوارم
الهی نفس شیطان در کمین است — برآرد دیو نفس، از جان دمارم
الهی گر بخوانی، ور برانی — تو دانی، بندهٔ بی‌اختیارم
الهی بر جنید ایمان، تو بخشای — همین است اصل جان اعتبارم
دنیا را متاعش همه بر تافتنی است — بر کاوش[3] او مشو که ناکافتنی است
هر چیز طلب کنی درو یافتنی است — جز صحبت دوستان، که نایافتنی است

اکنون **بیات**

جنون را هم نفس امروز با آه سحر کردم
نفیر آتش انگیزی چونی از خود بدر کردم
دل جان را به بال جذبه پیر مغان کردم
ز نُه چرخ مقدس هم‌چنان تیری گذر کردم[4]
نوشته‌وصف‌رخسارش به‌اوراق‌مه[و]خورشید
قلم چوب سیاهی را ز خوناب جگر کردم
به توصیف لب قندش چوطوطی در شکرریزی
زبان خامه را زین حرف پرشهد شکر کردم

---

۱. آ: زین.
۲. آ: سازم.
۳. آ: کاهش.
۴. آ: جز به.

به مکتب خانه وحدت غیاثی سال‌ها بودم
که تا از دفتر عشاق یک مصرع به‌بر کردم

وله ایضاً

در ایّام غم [و] اندوه با من یار، طنبور است
چنان درکنج عزلت خانه بامن یار، طنبور است
به‌گلزار خیال عالم آرای پری‌رویان
مثال عندلیب مست خوش گفتار، طنبور است
کند روشن مثال شمع هر شب خانهٔ دل را
که گویا مرهم ریش دل افگار، طنبور است
به‌گلشن گر درآیی، شبنم گل را تماشا کن
به‌صدآه [و] فغان‌شب‌تاسحربیدار، طنبور است
به‌گل بلبل زند صد نغمهٔ یا رب در این محفل
به دست عاشقان گل‌دسته پنجار طنبوراست
ندم گردد ز عصیان تا زند ناخن به‌سه تارش
صدا خیزد ز هربندش‌که فیض آثار طنبور است

اکنون **ترانه خوانند**

ای سروسیمین از بوستان کیستی ای غنچه خندان من از گلستان کیستی

اکنون **عارض**

حکایت کرد باد از گل، گل از پیراهن جانان
که نبود بوی جانان جز نصیب پاکدامانان[1]
پر از لاله است صحرا داغ هجران دیده‌ای گویا[2]
گذشتست این[3] طرف از دیده‌ها خون دل‌افشانان

---

۱. اصل: در فضیلت پاکی دامان. ۲. اصل: دیده می‌گوید.
۳. دیوان جامی: آن.

تو خوش داری به‌بزم وصل، در کف[۱] ساغر عشرت
که من هم سر خوشم بیرون در از سنگ دربانان
به دل پیکان او ناآمده دل می‌رود پیشش
بلی شرط محبّت[۲] باشد استقبال مهمانان
به فکر آن دهان، دل را چه سان آرم ز زلف او
نیاید شیوهٔ جمعیت از خاطر پریشانان
کله کژ[۳] کرده دامان بر زده می‌آید آن کافر
خدایا دور گردان آفت و شر[۴] از مسلمانان
به‌دستی می به‌دستی دست وی جامی چه خوش[۵] باشد
به پای سرو [و] گشتن قدح نوشان غزل خوانان

افر بیات

ز کرامتش عطا کرد ز ازل بهشت ما را
ز بهشت راند آخر همه فعل زشت ما را
سقر آفرید، جنت به جزای هر بدونیک
زکدام قوم باشم ز چه سرنوشت ما را
نه شکوفه‌ای، نه برگی،نه ثمر،نه سایه دارم
همه حیرتم که دهقان به چه کار کشت ما را
پسران بخت بد را عدم از وجود بهتر
دل خوش به خودنبیندپدری که هست ما را
سرمونشد ملایم دل سخت سنگ حافظ
چه کنم چه چاره سازم ز ازل سرشت ما را

---

۱. اصل: چون که.
۲. دیوان جامی: مروّت.
۳. دیوان جامی: کج.
۴. دیوان جامی: خدایا دور دار آن آفت و شر از مسلمانان.
۵. اصل: به دست می دستی... جانانم...

اکنون **دوگاه**

خـــال لبت ســتاره صــبح قــیامت است **عــمر دوبـاره مـایهٔ آن سـرو قـامت است**

بــر قــدر هــمّت است اگـر پـلهٔ صـواب **ما را صـواب کـعبه ز سـنگ مـلامت است**

خاکت به‌سر که چوب عصا در ره[1] طـلب **یک گــام پـیشتر ز تـو در اسـتقامت است**

هر شاخ گل که جلوه در ایـن بـاغ مـی‌کند **از خــاک بــرگرفتهٔ آن سـرو قـامت است**

صائب جواب آن غزل است این که گفته‌اند **مصحف سفید گشت نشـان قـیامت است[2]**

اکنون **ترانه دوگاه**

ای وای ســـــــرو آزادم بــــــیا **ای وای گـــــــــل شــــــــمشادم بـــیا**

اکنون **سواره دو گاه**

امشب به‌تمنای لبت توبه شکستم بـا سـاقی کـوثر

در مجلس‌رندان خرابات نشستم سرگشته چـوساغر

امروز به عالم نبود اهل وفا را غیر از تو به‌شـاهی[3]

گیرند برای تو شب و روز دعا را، از هـرسر راهـی

ای ریخته سودای تو خون دل ما را، بی هیچ گناهی

بنواز، دمی کشته شمشیر جفا را، باری [به]نگاهی[4]

اکنون **چارگاه**

خـــموشی را زبـــان دادم ادب را بـــی‌ادب کـــردم

بـــه جـــانان هـرچـه بـادابـاد عـرض مـدعا کـردم

لبت کــــز نـــازکی بـــار تــغافل بــر نــمی‌دارد

بـــه‌خون‌غلطم‌که امــروزش بـــه‌دشنام‌آشنا کـــردم

---

۱. آ: راه.

۲. بیت مفهوم نشد و غزل در دیوان صائب نبود.

۳. دیوان کمال خجندی «و شاهد».

۴. بیت مستزاد، در کتاب فنون بلاغت همایی سروده کمال خجندی ذکر شده، در دیوان غزلیات شاعر که به اهتمام ایرج گلسرخی به چاپ رسیده، ذیل غزل ۱۴۸ ص ۱۸۸ مشاهده می‌شود.

ز انگشتم نسیم غنچهٔ فردوس می‌آید
نمی‌دانم سحربند گریبان که وا کردم
به جنت رحمت او دامن آلوده می‌خواهد
گناهی را که از دستم نمی‌آمد قضا کردم
چه راحت در جهان دیدم من بی‌خانمان ناظم
دم آبی که هم‌چون ابر خوردم گریه‌ها کردم

* * *

بام برآی، جلوه ده، ماه تمام خویش را
مطلع آفتاب کن گوشه بام خویش را
شد به غلامی درت صرف تمام هستیم
بهر خدا ترحمی، پیر غلام خویش را
با همه می‌رسد غمت، قسمت بنده‌ام بده
خاص به دیگران مکن رحمت عام خویش را
چشمان داری پرخمار، مژگان داری بی‌شمار
ابروکمند گلعذار، دربان بام خویش را[1]

دوگاه حسینی

چو[2] تخم اشک به کلفت سرشته‌اند مرا
به ناامیدی جاوید کشته‌اند مرا
به فرصت نگهت آخر است تحصیلم
پر آب رنگم و بر گل نوشته‌اند مرا
چگونه تخم شرارم به ریشه[3] دل بند
که هم به عالم پرواز کشته‌اند مرا

---

۱. بیت با وزن مستفعلن مفاعلن با ابیات بالا با وزن مفتعلن مفاعلن هم‌خوانی ندارد.
۲. آ: چه غم که.
۳. آ: ریشته.

فلک شکار کمندی است سرنگونی من
ندانم از خم زلف که هشته‌اند[۱] مرا
طپیدن نفسم تار[۲] کسوت شوقم
که در هوای تو بی‌تاب رشته‌اند مرا
چو چشم بستهٔ معمای راحتم بیدل
به‌لغزش نی مژگان نوشته‌اند مرا

سپارش دوگاه

تو ای زاهد، دوگانه ساز، من فصل دوگاه سازم
تو نازی با نماز خویش، من با لطف شهنازم

سراخبار سه گاه

رفتی ز بزم خویش طرب موج باده شد
موج شراب، موی دماغ پیاله شد
شب در لباس جلوه برون آمدی ز بزم
گردید ماه گرد تو چندان که هاله شد
عمر دراز بی ادبان را نصیب نیست
گردید پیر، دختر رز، چون دوساله شد
یک نکته هر که ترجمه کرد از کتاب عشق
کشاف راز مبهم این نه رساله شد
روزی که دل ز باغ محبت وظیفه یافت
وجه معاش سینه به‌ناخن حواله شد
قاضی به رشوه مایل [و] پر حیله مدعی
املاک خواجه صرف قبول حواله شد

---

۱. آ: رشته‌اند.
۲. آ: بار.

نـــــاظم نـــــتیجه از مـــــی‌گلگون مـــــلال دیـــد
مـــــی‌خواست رنگ لاله شـــــود، داغ لاله شـــــد

نصر سه گاه

سرو را شمشاد قدش‌محو چـون تـصویر کـرد
آب را مـــــوج خـــرامش پـــای در زنـــجیرکرد
ای دم صبح قـیامت، ایـن‌همه تأخـیر چـیست
پـــاس خـــاطر داری عـــالم، مـــرا دلگـیر کـرد
هر سـر مـه بـا قـد خـم گشـته مـی‌گوید مـلال
گـــردش ایـــام مـــا را در جـــوانـــی پـیر کـرد
آن کمان ابـروغضبناک از سـرخـاکـم گـذشت
چـــون هـــدف لوح مـــزارم را نشـان تـیر کـرد
محتسب‌مرد صراحی سجده‌های شکر سـاخت
شـــیشه را از بـــاده خـــالی مـرگ آن پـیرکرد[1]
ســـــیدا دنـــــیاپرستان رانگـــردد نـــو لبـــاس
جغد نـتوانـد بـه‌خـود ویـرانـه را تـعمیر کـرد

نوروز خارا

دیگـــر ز شـــاخ ســـروسهی بـــلبل صـبور گلبانگ زد که چشم بد از طـلعت تـو دور
ای گـــل بـــه شکـــر تـویی پـادشاه حسـن بـــا بـــلبلان بـــیدل مسکـــین مکـن غـرور
گر دیگران‌به‌عیش[و]طرب‌خردمند[و]شـاد مـــــا را غـــــم نگـــار بـــود مـــایه ســـرور
می‌خور به بانگ چنگ مخور غصه ار کسی گوید[2] ترا که بـاده نـخور، گـو هـوالغـفور

عجم

تسلی کـو اگـر مـنظور جـانانات هـوس بـاشد
بدارد ترک راحت هرکه رادردیـده خس بـاشد

---

۱. مصرع اشکال وزنی دارد، درست خوانده نشد.
۲. اصل: گویند.

در این محفل حیا کن تا گلوی ناله مخراشی
نفس هم کم خروشی نیست که فریادرس باشد
چو امکان نیست ماوحیرت پرواز گلزارت
نگاه عاجزان را سایهٔ مژگان قفس باشد
گلی پیدا نشد تا غنچه‌ای نگشود آغوشش
در این گلشن ملال از میوه‌های پیش رس باشد
بنالیدیم برخود ذره‌ای در عرش بی‌تابم
غبار ما مباد افشاندن بال مگس باشد
چه لازم نیک گیرد آسمان ارباب معنی را
شکنج ما همان مضمون که نتواند مگس باشد
شکست رنگ امیداست سرتاپای من بیدل
ز سیر ما مشو غافل اگر عبرت هوس باشد

* * *

گفتم غم تو دارم، گفتا غمت سر آید
گفتم که ماه من شو، گفتا اگر برآید
گفتم زمهرورزان، رسم وفا بیاموز
گفتا ز ماه رویان، این کار کمتر آید
گفتم که برخیالت، راه نظر ببندم
گفتا که شب روست این[1]، از راه دیگر آید
گفتم که بوی زلفت گمراه عالمم کرد
گفتا اگر بدانی هم اویت[2] رهبر آید

---

۱. دیوان حافظ: او.
۲. آ: اوست.

گــفتم دل بـه رحـمت[1] کـی عـزم صـلح دارد
گــفتا بــه کس مگــو ایـن تـا وقت آن درآیـد
گفتم زمان عشـرت دیـدی کـه چـون سـرآمـد
گفتا خـموش حـافظ کـین غـصه هـم سـرآیـد
ز راه راست گـــــر آهـــــنگ‌کنی بـــه حــجاز
ز اصـــــفهان گــذری جــانب عــراق انــداز[2]

ز نـــــاقه زنگـــــوله در پـــرده رهــاوی بـــند
در ایـــــن مـــــقام بـــه‌عشــاق بــینوا پــرداز
مشـــــو بـــزرگ ز روی نــیاز کــوچک بــاش
بـــــه‌بــوسلیک حســـینی صـــفت بــرآر آواز
مـــــقام راست کـــــه بــاشد ز حــضرت آدم
ز جرم خویش به‌حقّ ناله کـرد، بـه دیـدهٔ تـر[3]
فــغان حــضرت نـوح در مـقام عشـاق است
نـــــوید لطـــف بشـــارت شـــنو از آن دلبـــر
نـــــوا ز حـــــضرت داود آشکـــــار شــــدی
کـــه یک نـــوا بـدمد جـان دهـند، خـلق اکـبر
رهـــاوی[4] را تـو یـقین دان ز حـضرت مـختار
کـــه بـــود خـــانه قـرآن خـود بـه سـوز جگـر

۱. دیوان حافظ: گفتم دل رحیمت؛ مصرع دوم: گفتا مگوی با کس...
۲. بیت از کوکبی بخارایی است.
۳. از این بیت تا آخر بند مربوط به نظم کوکبی نیست و از شاعر دیگری نقل شده است.
۴. آ: رهاویه.

مقام بوسلیک از ناله یکی اصحاب
که نام بابا عمر بود گشت جدّ اکبر
عراق را تو بدانی ز حضرت ایوب
در آن زمان که ندا داد خالق اکبر

* * *

ندانم آن می‌حیرت فکن به‌جام که بود
جنون به صید که آمد پری به دام که بود
بغل چو برق گشادم وداع خود کردم
شرارهستیم آئینه خرام که بود
به پیشم آمد از خود گریختم، رفتم
کرشمه گفت که آن نازنین غلام که بود
ز تیره بختی ما چهره چشم آهوشد
ستارهٔ سحر ما چراغ شام که بود
هزار بار پروبال ریخت در پرواز
کبوتر دل ما را هوای بام که بود
سیاه بختی مااای علی به زلف که شد
که شوخ چشمی گردون دگر[۱] به‌کام که بود

* * *

این خرقه که من دارم آلوده شراب اولی
وین دفتر بی معنی غرق می‌ناب اولی
چون عمر تبه کردم چندان که گنه کردم
در کنج خراباتی افتاده خراب اولی

---

۱. آ: دیگر.

چون مصلحت‌اندیشی دورست زدرویشان
هم سینه پر از آتش هم دیده پرآب اولی
من حال دل خود را با خلق نخواهم گفت
این قصه اگر گویم با چنگ و رباب اولی
ما بی سروپا باشیم اوضاع[1] فلک این بس
در دل هوس او باد در دست شراب اولی
از همچو تو دلداری دل بر نکنم آری
گر تاب کشیم آری زان زلف بتاب اولی
چون پیر شدی حافظ از میکده بیرون شو
رندی و طرباکی در عهد شباب اولی[2]

* * *

به گلزاری که آن شوخ پری پیکر کند بازی
غبارم چون پری[3] طاووس، گل بر سر کند بازی
جهان دریای‌خون گردد اگر چشم سیه مستش[4]
ز دست افشانی مژگان به[5] ابرو سرکند بازی
گدایی کز[6] سر کوی تو خاکی بر جبین مالد
به تاج کیقباد [و] افسر قیصر کند بازی
عرق بر عارضت هر جا بساط شبنم آراید
نگه در خانه خورشید با اختر کند بازی
مخور جام فریب از نقش صورت خانهٔ گردون
به لعبت باز بنگر کز پس چادر کند بازی

---

۱. آ: اوزاع.
۲. بیت با فاصله از ابیات دیگر در متن آمده است.
۳. آ: با لهجه تاجیکان به صورت «پری طاووس» قید شده.
۴. آ: مستت.
۵. آ. بر.
٦. آ: بر.

ز بس پیچیده است آفاق را بی مـهری گـردون
عجب گر طفل هم در دامـن مـادر کـند بـازی
من از سر باختن بیدل چه‌اندیشم در این میدان
که طفل اشک هم با نـیزه و خـنجر کـند بـازی

* * *

گرفتم شوخیت با شور صد مـحشر کـند بـازی
مـی‌تمکین هـمان در سـاغر گـوهر کـند بـازی
به‌هر دشتی که صید طرّه‌ات بر هـم زنـد بـالی
نگه کـز خـانهٔ خـورشید بـا اخـتر کـند بـازی[1]
عــنا پــروردهٔ یــارست طـفل اشک مشـتاقان
که گاهی با عقیق [و] گاه بر گـوهر کـند بـازی
ز یــاد شــانه[2] بــر زلف دلاویـز تـو مـی‌لرزم
رگ جــان اســیران چـند بـا نشـتر کـند بـازی
شرر در عـرصه تـحقیق بـا مـا چشـمکی دارد
که ازخودچشم پوشدهر که این‌جا سر کند بازی
بساط ایـن مـحیط از عـافیت طـرفی نـمی‌بندد
گوهرهم‌چون‌حباب این‌جاهمان‌با سرکند بـازی
نشـیند طـفل اشکـم در دبسـتان صـدف بـیدل
که چندی از طپش[3] آساید و کـمتر کـند بـازی
تبسم از لبت چون مـوج درگـوهر کـند بـازی
نسیم از طرّه‌ات چون فتنه در محشر کند بـازی

---

۱. دیوان بیدل: غبارش تا ابد با نافه و عنبر کند بازی.
۲. آ: ز یاد از سایه.
۳. آ: که چندی از طپش... کمتر کند.

فـــلک بـر مـهره هـای ثـابت و سـیار مـی‌لرزد
مباداگردش‌آن چشم شوخ‌سرکشت‌ابترکندبازی

* * *

قدح لبریز حیرت گردد و مینا بـه رقـص آیـد[1]
شـــرار مـــا مگـــر در عـــالم دیگـر کـند بـازی
بضاعت‌نیست بیش از مشت خونی بسمل ما را
که آخر رنگ خواهد باختن گر سر کـند بـازی
دل خرسند بر هر کس ز شوق افسون دمد بیدل
درآتش هم همان چون شمع‌گل برسر کند بازی

تمّت هذه[2] الرساله علم موسیقی فی شهر ربیع الاول از ید احقر العباد سنه ۱۲۸۷.

نسخهٔ تاشکند

رسالهٔ موسیقی گمنام در مجموعه‌ای با نام شش مقام (اون توقوزینچی عصر باشلاریده توزولگان شش مقام تیکستلاری قولیازمه توپلامی به اهتمام حمیدوف) در تـاشکند انتشار یافته است که آن را پروفسور نظام کراماتوف در اختیارم نهاد. تاریخ کتابت این نسخه ۱۲٦۴ هجری قمری است و قدیمی‌تر از نسخه آستان قدس می‌باشد که به سال ۱۲۸۷ تحریر یافته است. به سبب قدمت نسخهٔ تاشکند، برای تصحیح برگزیده شد.

آغاز

از دور افلاک گرفته‌اند مفصل آن که در این باب دوازده مقام و بیست و چهار شعبده و شش آواز بیان می‌یابد چنین گویند که اول هفت مقام بود از هفت پیغمبر مانده.

انجام

سر مونشد ملایم دل سـخت سـنگ حـافظ   چه کنم چه چاره سازم ز ازل سرشت ما را

تمّت، تمام شد رسالهٔ شش درآمد مع تمام نصرهاش در ایام دولت ظفرآفرین جم.

---

۱. مصرع اول در دیوان بیدل: فضای پر زدن تنگست در جولانگه امکان.

۲. اصل: هذا

ازدوراافلاک گرفته اند مفصل آنکه درین باب دوازده مقام
و بیست چهار شعبه و شش آواز بیان میابد چنین گویند که اول
هفت مقام بود از هفت پیغمبر مانده است و یکی از اصحاب صفه مانده است
و مقام راست از حضرت آدم علیه السلام مانده است چنانکه سخن
آنکه ماما حوا را از جده به نزدیک حضرت آدم علیه السلام آوردند
یکدیگر را دیده بهای های تمام بگریستند و آن ناله در مقام راست
بود و مقام عشاق از حضرت نوح علیه السلام مانده است چنان بود که
سگی را دیدند گرگین شده بود گفتند که چه سگ گرگین بوده
سگ بزبان درآمد و گفت گر نقاشخانه و رحمت و فضل یکی چون این
آن سخن را شنیدند نوحه کردند و آن ناله در مقام عشاق بود
و مقام نوا از حضرت داود علیه السلام مانده است و مقام حجاز
از حضرت سلیمان علیه السلام مانده است چنانکه وقتیکه ملک از وی
با ایشان مقسوم شد از سر ذوق و فرح که بود در آن حال گویند کردند و آن
در حجاز

نسخهٔ تاشکند، رسالهٔ موسیقی گمنام، صفحهٔ آغاز

نسخهٔ تاشکند، رسالهٔ موسیقی گمنام، صفحهٔ انجام

نسخهٔ تاشکند، رسالهٔ موسیقی گمنام، منظومه شش مقام ماوراءالنهر

روزگار در مقام راست کلیات بسته که استادان این صناعت چنین رانند

کلیات این است

ز راه راست گر آهنگ میکنی بحجاز / ز اصفهان گذر جانب عراق انداز

بنا قرار گوله در پردهٔ رهاوی بند / بوسلیک حسینی صفت بر آواز

مشو بزرگ ز روی نیاز کوچک باش / در آن مقام بعشاق بینوا پرداز

گوشت ما گردانیه چو برخوانی / بساز پردهٔ نوروز مسلک شهناز

بجان دل بشنو از کوکبی که کرده ادا / بچهار بیت دوازده مقام شش آواز

و این ابیات که هر بیت ازو مشتمل بر یک مقام و دو شعبه واقع شده

از نتایج طبع اوست

مقام اندر عدد دان از چهار / دو شعبه هر مقامی راست ناچار

مقام راست پنجگاه و دوگاه است / ز مرغ لا از شش حق بنده گاه است

حجاز از هر یکی نخل و ثمر داد / سه گاه و چهارگاه آن نخل آباد

ز اصفهان کوچک گشت آنگاه / به نیر روشن لبو ک بزد راه

نسخهٔ تاشکند، نظم کوکبی موجود در رسالهٔ موسیقی گمنام

علائم، رسم الخط و برخی نکات املایی و نگارشی

۱ـ در نسخ مختلف به جای «گ» و «چ»، حروف «ک» و «ج» آمده است.

۲ـ غلط های املایی در نسخه آستان قدس بسیار است. نظیر «خاب» به جای «خواب».

۳ـ قاعده نگارش رساله بر جداسازی کلمات است. نظیر: «چشمی که» به جای «چشمیکه»، «عزلت خانه» به جای «عزلتخانه» و «غزل خوانان» به جای «غزلخوانان» و....

۴ـ لغاتی که به صورت محاوره‌ای آمده‌اند، اصلاح گردید. نظیر «گذاشتن» و «نالیدن» به جای «گذاشتند» و «نالیدند» و «عنکبود» به جای «عنکبوت» که بیشتر در نسخه آستان قدس مواردی چند رعایت نشده بود.

۵ـ هر جا مصحلت بود، کلمه یا حرفی داخل قلاب اضافه شده است. مثل، بیست [و] چهار هم‌چنین در مواردی که به جهت رعایت وزن شعر، لازم می‌آمد حرفی اضافه شود، لحاظ گردید.

٦ـ نسخهٔ آستان قدس با علامت اختصاری «آ» و نسخهٔ تاشکند با واژه «اصل» مشخص گردیده‌اند.

۷ـ بای تأکید یا اضافه که متّصل آمده، به صورت منفصل نگاشته شد نظیر: به چنگ

به جای بچنگ.

۸ـ مصحح در تصحیح و مقابله روش «التقاطی» را پیش‌گرفته است و هر جا لازم بود برای تکمیل نسخهٔ اصل از نسخه بدل استفاده کرده است و موارد را در توضیحات متذکر شده است.

۹ـ اساس کار تصحیح، نسخهٔ تاشکند قرار داده شد که به تاریخ ۱۲۶۴ هجری ثبت شده است، در حالی که نسخهٔ آستان قدس تاریخ ۱۲۸٦ هجری قمری را داراست. انتخاب نسخهٔ تاشکند به سبب قدّمت، خوش‌خط و کامل‌تر بودن محتوای آن بر نسخهٔ آستان قدس ترجیح داده شد.

متن رسالهٔ موسیقی گمنام

بسم الله الرحمن الرحیم

بدان که علم موسیقی، علمی است که دانسته می‌شود، احوال نغمات را و موسیقی کلمه‌ای[1] است یونانی*، معنی او «الحان» است و مرکب از مو و [سیقی[2]] مو یعنی «گره» «سقی» یعنی «مو»، گویا که صاحب این فن «از دقت، گره بر مو می‌کند» و علم ادوار زین جهت می‌گویند که حکما مدوّن این مقامات را[3] از دور فلک* گرفته‌اند، مفصّل، آن‌که در این باب دوازده مقام و بیست و چهار [شعبه[4]] و شش آواز بیان می‌یابد[5].

چنین‌گویندکه اول هفت مقام بود از هفت* پیغمبر مانده است ویکی از اصحاب صفه مانده، و مقام راست از حضرت آدم علیه السلام مانده است، چنان‌که[6] سخن آن‌که ماما حوا را از جده، نزدیک حضرت آدم علیه السلام آوردند. یکدیگر را دیده به های های

---

۱. اصل: موسیقی نغمه‌ای است. ۲. آ: سقی.

۳. آ: فاقد ابتدای رساله تا «مقامات» است و مقدمه از رسالهٔ آستان قدس انتخاب گردید.

۴. آ و اصل: بیست و چهار شعبده. ۵. آ: «است».

٦. آ: چنان‌چه مختصر سخن آن‌که حوا را.

تمام بگریستند. و[۱] آن ناله در مقام راست بود. و مقام عشاق از حضرت نوح علیه السلام مانده است، چنان بود که سگی را دیدند گرگین شده بود[۲]، گفتند [چرا][۳] سگ گرگین شده[۴]. سگ به ناله درآمد و گفت ای پیغمبر خدای در کارخانه واجب تعالی دخل می‌کنی؟ چون حضرت نوح علیه‌السلام[۵] این سخن را از سگ شنیدند[٦]، نوحه کردند و آن ناله در مقام عشاق بود.

و مقام **نوا** از حضرت **داود** علیه السلام مانده است. چنان بود[۷] که اگر نوا بدمند، جمله وحوش [و] طیور از آسمان از استماع آن ناله، جان از قالب تهی می‌کردند.

و مقام **حجاز** از حضرت **سلیمان** علیه‌السلام مانده است. چنان که[۸] وقتی که مملکت اراضی به ایشان مفوض شد، از سر ذوق و فرحی که بود، الحان[۹] کردند و آن در مقام حجاز بود.

و مقام **عراق** از حضرت **ایوب** علیه السلام مانده است. به سبب آن که کرمی از بدن ایشان بر زمین افتاد و ایشان گرفته، به جایش گذاشتند[۱۰]، بعده، کرم گزیده بی اختیار نالید[ند][۱۱] از حضرت عزت[۱۲] خطاب در رسید که او به فرمان ما فرود آمده بود. القصه آن فغان[۱۳] در مقام عراق بود. و مقام **حسینی** از حضرت **یعقوب** علیه‌السلام مانده است. چون حضرت یعقوب علیه السلام حضرت یوسف علیه‌السلام[۱۴] را دیدند[۱۵] به های های تمام به گریه درآمدند. و آن ناله، در مقام حسینی بود.

---

۱. آ: بدون واو.
۲. آ: شده و گفتند.
۳. اصل: و آ: چه.
۴. اصل: بوده سگ، آ: شده در حال سگ.
۵. به نقل از نسخهٔ آستان قدس.
٦. آ: شنیدند در حال نوحه آغاز کردند.
۷. از «چنان تا تهی می‌کردند» از نسخهٔ آستان قدس برگزیده شد.
۸. آ: چنان که وقتی که مملکت و اراضی.
۹. اصل: الحان گویند کردند.
۱۰. آ: گذاشتن.
۱۱. آ: نالیدن.
۱۲. آ: رب العزت.
۱۳. آ: فغان را که مقام.
۱۴. آ: فاقد حضرت یعقوب علیه‌السلام است.
۱۵. آ: دیده، به های های به گریه.

چنانچه حکماء گفته‌اند[۱]: دوازده مقام* این است: اول **راست**، دویم **اصفهان**، سیوم **عشاق**، چهارم **حسینی**، پنجم **کوچک**، ششم **بوسلیک**، هفتم **نوا**، هشتم **بزرگ**، نهم **حجاز**، دهم **رهاوی**، یازدهم **عراق**، دوازدهم **زنگوله**.

بدان که از هر مقامی دو شعبه* گرفته‌اند[۲]، از پستی و بلندی، بیست [و] چهار شعبه ساخته‌اند. بیست و چهار شعبه این است[۳]: اول **دوگاه**، دویم[۴] **سه گاه**، سیوم **چهارگاه**، چهارم **نوا بیات**[۵]، پنجم **محیر**، ششم **بوحصار**، هفتم **مبرقع**، هشتم **نیریز**[۶]، نهم **نشاورک**، دهم **نوروز ترک**[۷]، یازدهم **مغلوب**، دوازدهم **رُکب**، سیزدهم **نباتی**[۸]، چهاردهم **زابل**، پانزدهم **اوج**، شانزدهم **نوروزخارا**، هفدهم **مأهور**[۹]، هجدهم **عشیرا** [عشیران]، نوزدهم **نوروز صبا**، بیستم **همایون**، بیست و یکم **نهفت**، بیست و دویم **عزال**[۱۰]، بیست و سیوم **عریان** [عربان]، بیست [و] چهارم **نوروز عجم**.

دیگر[۱۱] بدان که هر مقامی را دو شعبه است و دو شعبه را[۱۲] یک آواز است و دو آواز را[۱۳] یک رنگست.

نوع دیگر در **بیان سازها** نوشته شده است[۱۴].

بدان که **تنبور***[۱۵] در اصلش «تن تره» است. تنبور سی [و] دو پرده دارد. حکماء

---

۱. اصل: بود، دوازده، «حکماء گفته‌اند» از آستان قدس انتخاب شد.

۲. آ: مقامی دو شعبده گرفته، بیست چهار شعبده... آ: به جای شعبه، شعبده آمده.

۳. آ: فاقد جمله «بیست و چهار شعبه این است» می‌باشد.

۴. اصل: ابتدا به اشتباه نوشته، سیوم و در بالای آن دوگذاشته است، در ضمن سه‌گاه را سیگاه نوشته که به لهجه «ماوراءالنهر» است و امروزه نیز تاجیکان به سه‌گاه، «سی‌گاه» می‌گویند.

۵. آ: پنجگاه.

۶. آ: نیریز، در اصل «بربر» که معلوم است کاتب نتوانسته لغت را درست بخواند و فقط تحریر کرده.

۷. آ: عراق.

۸. آ: ثباتی. اصل: نباتی.

۹. آ: با املاء ماء مور نوشته شده.

۱۰. آ: عذال.

۱۱. آ: فاقد «دیگر».

۱۲. آ: فاقد «را».

۱۳. آ: فاقد «را».

۱۴. آ: در بیان سازها بدان که.

۱۵. آ: طنبور که اصلش تن تره و طنبور سی پرده دارد.

چنگ را از روی تار سی [و] دو پرده گرفته‌اند و نام تنبور به زبان یونان[۱] «تن» یعنی «دل» «بوره» یعنی «خراشیدن» معنی هم‌چون می‌شود که خراشیدن دل و موسیقیان «دو تاره» می‌گویند.

چنگ سازی است که عروس سازها است و[۲] در آسمان چهارم زهره نام ستاره ایست که او را می‌نوازد و بعضی بر آن رفته‌اند که صورت[۳] آن ستاره به چنگ می‌ماند و مربی چنگ است و حکماء از بهر دلگیری جمشید پیدا کرده‌اند.

نای سازی است که در زمان حضرت **رسول** اکرم صلی الله علیه و سلم پیدا شده است و گویند[۴] که حضرت از معراج رجعت فرمودند، از جمله اسرارها نکته[ای] به حضرت علی کرم الله وجهه گفتند[۵]، امر کردند که نامحرمان به این راز اطلاع نیابند و ایشان به مقتضی بشریت بی‌طاقتی که دست داد، زبان به افشای راز جانگداز بگشادند از جهت بی آرامی. به چاه رسیده سر در آن چاه کرده از آن راز به زبان ایجاد گفتند. به فرمان الهی از آن چاه نی رست[۶]. قضا را شبانی آن نی را گرفته، قطع کرده، بر لب نهاده، نواخت. صوتی از آن نی ظاهر شده که همه وحوش و طیور را از استماع آن قرار و آرام برفت[۷]. والله اعلم.

بدان که **نی** غرو* بود، اما استادان از چوب تراشیده‌اند.

قانون سازی است از **افلاطون*** حکیم مانده است که افلاطون[۸] از عکس چنگ برداشته است. می‌گویند[۹] که چنگ را راست ساخت و بر زمین گذاشت و افلاطون بر

---

۱. آ: یونان تن بوره یعنی دل بوره یعنی خروشیدن دل هم‌چون می‌شود که دل را می‌خراشد.

۲. آ: فاقد «واو». ۳. آ: فاقد صورت.

۴. آ: پیدا کرده‌اند، چنین گویند که حضرت رسول اکرم صلی‌الله علیه و سلم.

۵. آ: اسرارها سری که به حضرت علی کرم‌الله وجه گفتند، امر کردند که نامحرمان اطّلاع نیابند. بـه مـقتضی حیرت بی‌طاقتی دست داد، زبان به افشای راز بگشادند، ازجهت بی‌آرامی برسر...

٦. آ: برآمد. ۷. آ: رفت.

۸. آ: فاقد افلاطون.

۹. آ: چنین می‌گویند که چنگ راست ساخت و بر زمین صورت او را بدید.

زمین صورت او را دید، در دل نقش قانون کرد[۱].

بربط سازی است که **فیثاغورث** حکیم پیدا کرده است.

رباب* سازی است که در زمان **خوارزم شاه** رواج یافته است و او سازی است که کوهستانی و خشک آواز [است.] می‌گویند که پنج تار دارد[۲].

قبوز* سازی است که در زمان **سلطان اویس قرن جلایر** پیدا شده است[۳] و بسیار خوش آواست.

رود* سازی است که در زمان ملک[۴] **اسکندر ذوالقرنین** پیدا شده[۵] در میان عربان بدیهه گوی[۶]. هر حکایتی که اعراب بدیهه میگفتند آن را به نوازش می‌درآوردند.

و[۷] بعضی برآنند که بربط رودست، اما شخصی می‌گوید[۸]: رود سازی علاحده است، یک تار از «مو» و یک تار از «سیم» داشته است.

غجک سازی است که در وقت **سلطان محمود غزنوی** پیدا شده است. گویند که **حکیم ناصر** و **ابوعلی سینا** به اتفاق پیدا کرده‌اند. قبر حکیم ناصر در[۹] بدخشان است اما غجک مغز سر را خالی می‌کند[۱۰].

شمامه سازی است که در زمان **خلیفه بغداد** پیدا شده[۱۱] گویند: که خلیفه را پریشانی دماغ عارض شده، چنان‌چه[۱۲] حکماءِ بغداد شمامه را از برای دفع خلل خلیفه پیدا

---

۱. آ: فاقد «بربط ... رباب» است.

۲. آ: یافته است، سازی است که کوهستانی و خشک آواز می‌گویند، پنج تار دارد.

۳. آ: سلطان اویس جلایر پیدا شده و بسیار خوش آوا است.

۴. آ: فاقد ملک.

۵. آ: پیدا شده است چنین می‌گویند که.

۶. آ: بدیهه گویی.

۷. آ: فاقد «واو».

۸. آ: می‌گویند.

۹. آ: فاقد «در».

۱۰. آ: اما غجک مغز سر را غجک خالی می‌کند جمله از نسخهٔ آستان برگزیده شد.

۱۱. آ: شده است چنین.

۱۲. از نسخهٔ آستان برگزیده شد، زیرا که نسخهٔ تاشکند ناخوانا بود.

کرده‌اند. **اما**[1] سازی است که از سازهای جمشید* و منسوخ شده بود از زمان حضرت امام حسن و امیرالمؤمنین، امام حسین رضی الله عنهما رواج یافته بود[2].

روح افزا* سازی است که سه تار دارد مانند تنبور، اما تنبور کلان تر است و خوش آواز است[3].

ارغنون* سازی است که در ولایت روم می‌باشد. که[4] دویست تار دارد. آن را چهل کس می‌نوازد، به مانند صندوق است[5] و بر گرد آن چون اوستادان قالین باف‌نشینند و می‌نوازند و این سخن عوام بوده، معلوم نشد که چطور سازیست[6].

بدان که[7] راه **جامه‌دران*** نام نوائی است از موسیقی که یک ساختگی[8] مصنفان است و آن را **ره جامه دران** نیز خوانند. شرح و مثال این در ذیل لغت راه جامه دران مرقوم خواهد شد. انشاءالله تعالی.

راه خارکش* نوائی است از موسیقی، آن را نوای «خارکن» نیز خوانند شیخ فریدالدین عطار راست:

بت گلرنگ راه خارکش زد   به نوک خار راهی سخت خوش زد

---

۱. آ: لغت خوانا نبود که کدام ساز است که در زمان جمشید پدید آمده است.

۲. آ: در زمان حضرت امیرالمؤمنین امام حسین و امیرالمؤمنین امام حسن رضی‌الله عنهما رواج یافته بود. آ: فاقد «رواج یافته بود».

۳. آ: «خوش آواز است».

۴. آ: حکما چنین گفته‌اند که: کاتب نسخهٔ تاشکند از روی هوشیاری و علم نگفته «حکما گفته‌اند» چون در متن آمده این «سخن عوام» است.

۵. آ: کلان آن چون صندوق بوده است.

٦. نسخهٔ آستان قدس در این‌جا با لغت تمّت، به پایان می‌رسد و می‌نویسد از مقام راست باید کرد بر سر اخبار راست این غزل را خوانند:

زلف کجت هرگز نشود با ما راست   کار ما راست شود گر تو کنی بالا راست

۷. در نسخهٔ تاشکند بدون عنوان و مقدمه‌ای مبحث سازها به اتمام می‌رسد و از چند لحن و آهنگ نام برده می‌شود. نسخهٔ آستان فاقد این قسمت است.

۸. به احتمال منظور از «یک‌ساختگی مصنّفان» اثر و ساخته جمعی اهل موسیقی باشد.

راه خسروانی* نام سرودی است از موسیقی. امیرو خسرو فرماید:

نوا چون گفته شد بگشاد جوجو ز راه خسروانی عشق خسرو

راه شبدیز* نام لحنی است از مصنّفات باربد مطرب، شیخ نظامی در صفت باربد گوید:

هر آن است کو گرفتی راه شبدیز شدندی جملهٔ آفاق شب خیز

راه گل* نام نوائی است از موسیقی، منوچهری گفته است[۱]:

قمریان راه گل و نوش لبینا رانند صلصلان باغ سیاووشان با سروستاه

راهوی* نام مقامی است از موسیقی. شیخ نظامی راست:

نکیسا در ترانه جادوی ساخت پس آنگه این غزل در راهوی ساخت

بدان که **مولوی کوکبی** که بخاری است، از نتایج کلک سحر آثار او بر صفحه روزگار دیوان اشعار گرد[۲] ثابت است و از کلام معجز نظام او رسایل مختلفه در علوم متنوعه صفت وقوع یافته، خصوصاً در علم ادوار و موسیقی مسطور و مصنّفی مذکور دارد که اهل نشاط و ذوق و زمزمه عشق و شوق هر یک نکته او را در مذاق جان از نی شکر شیرین تر می‌شمارند.

اما جناب مولانا را در علم موسیقی تصانیف بسیار است از **قول** و **عمل** و **کار** و **ریخته** و ... و **ضرب الفتح** و **چهار ضرب*** و **صوت** و **نقش** و همانا که خواجه عبدالقادر زمان خود بوده و نسبت تلمذ به جناب رفعت مآبی، عبدالرحمن جامی* می‌نمود و در نعت حضرت سید مرسلین خاتم النبیین صلی‌الله علیه و سلم. و «ضرب الفتح» در «مقام حسینی» تحریر داده که از استادان این وادی سمت وقوع کم یافته و «چهار ضربی» در «مقام عراق» بسته که ماهران این وادی در گفتن او حیران و سرگردانند و جناب او را در عالم از این تصانیف بسیار است. اگر گوییم کلام به طول می‌انجامد،

---

۱. بیت از دیوان منوچهری آورده شد (ص ۱۸۹) و در نسخهٔ تاشکند قید نشده، به جای منوچهری، منوچهره، ضبط شده بود.

۲. خوانا نبود.

ولیکن در صفحه روزگار در مقام راست کلیات بسته که استادان این صناعت حیرانند.

کلیات این است

ز[1] راه راست گر آهنگ می‌کنی به حجاز ز اصفهان گذری جانب عراق انداز
به ناقه زنگوله در پردهٔ رهاوی بند به بوسلیک حسینی صفت برآر آواز
مشو بزرگ ز روی نیاز کوچک باش در آن مقام به عشاق بی نوا پرداز
گوشت، مایه، گردونیه، چو برخوانی بساز پردهٔ نوروز و سلمک [و] شهناز
به جان و دل شنو از کوکبی که کرد ادا به چهار بیت ده و دو مقام و شش آواز

و این ابیاتی که هر بیت او مشتمل به یک مقام و دو شعبه واقع شده، از نتایج طبع اوست.

مقام اندر عدد بیست آمد [و] چهار دو شعبه هر مقامی راست ناچار
مقام راست گنج رنج‌کاه است مبرقع لازمش[2] با پنج گاه است
حجاز آمد یکی نخل ثمردار سه‌گاه است، [و] حصار، آن نخل را بار
ز اصفهان کسی کو گردد آگاه به نیریز و نیشابورک برد راه
عراق عشرت افزایی است محبوب گهی روی عراق و گاه مغلوب
چو سازی پرده عشاق راساز نغم در زابل [و] در اوج پرداز
حسینی کز مقامات است برتر دو گاه آمد قرینش با محیّر
گشاید بوسلیک آید فراچنگ عشیرا[ن] و صبا را ساز آهنگ
نوا را کافتد از وی در جهان شور[3] شود نوروز خارا فرع ماهور
بزرگ آمد چو چنگ ساز کرده همایون [و] نهفت ازوی دو پرده
پس از زنگوله اندر نغمه قوال نماید چارگاه آنگاه عُزال

---

۱. اشعار از کوکبی بخاری است که در نسخهٔ آستان قدس بدون ذکر «کوکبی» سه بیت نخست آن در خاتمه منظومه آورده شده است.

۲. اصل: ز مبرقع لازمش چون.

۳. وزن مصرع اشکال دارد.

مــــقام کــــوچک ار دانـــــی تــــوانــی | کــه در رکب و بــیاتی[۱] بــیت خــوانــی
رهـــاوی شـــد بــه‌نــوروز عــرب رام | بـــه‌نـــوروز عـــجم گـــردد دل آرام
دو فــرع از بــهر هــر اصـلی بـیان یـافت | کــنون بــاید بــه‌تــدبیرش عــنان تـافت
حضیضی راست بـا هـر اصـل [و] اوجـی | چــو در یـاکش بـود قـعری [و] مـوجی[۲]
حـــضیضش فـــرع اول را بــود جــای | بـــــود فـــرع دویـــم را اوج، مأوای
بـــدین تـــرتیب تـــا آخـــر نـــوشتم | بـــری بـــردار از تــخمی کــه کشــتم[۳]

و چهار ضربی که در مقام عراق بسته ابیاتش این است. والله اعلم.

دیـــدهٔ بـــخت از رخت پـــرنور بــاد | چشـــم دشـــمن از جــمالت دور بــاد
کـــــوکبی را طـــلعت زیـــبای تـــو | تـــا ابـــد پـــیش نـــظر مــنظور بــاد

در بیان این که هرکدام ازاین مقام [ها] از هر پیغمبر، بنابر واقعه‌ای به وقوع آمـده است، این است:

مــقام راست کــه بــاشد ز حــضرت آدم | ز جرم خویش به‌حقّ ناله کرد، به دیدهٔ تـر
فغان حضرت نـوح در مـقام عشـاق است | نــوید لطــف بشــارت شــنو از آن دلبـر
نـــوا ز حـــضرت داود آشکــار شــدی | که یک نوا بدمد جان دهـند، خـلق اکـثر[۴]
رهاوی را تو یـقین دان ز حـضرت مـختار | کـه بـود خـوانـدن خـود بـه سـوز جگـر[۵]
مــقام بــوسلیک از نــالهٔ یکــی اصـحاب | کـه نـام، بـابا عـمر بـود، گشت جـدّ اکـبر
عــراق را تــو بــدانـی ز حـضرت ایـوب | در آن زمــان کــه نــدا داد خــالق اکــبر

اکنون[۶] درآمد شش مقام این را از مقام راست

بـــنال بـــلبل اگـــر بـــا مـــنت ســریاری است
کـــه مـــا دو عــاشق زاریــم، کــارما زاری است

---

۱. اصل: زکت و نباتی. در برخی رسالات موسیقی «بیاتی» و در نسخهٔ آستان قدس «ثباتی» ثبت شده.
۲. آ: اوجی. ۳. آ: کاشتم.
۴. اصل: که یک نوا بدهند... ۵. آ: که بود خانه قرآن خود به سوز جگر.
٦. در نسخهٔ آستان قـدس بـه جـای لغت «درآمـد»، «سـر اخـبار» بـه کـار رفته که در مـوسیقی شش مـقام ماوراءالنهر امروزه مصطلح است.

در آن زمـــان کـــه نســـیمی وزد ز طـره دوست
چـــه جـــای دم زدن نــافه هـای تـاتاری است
بـــیار بـــاده کـــه رنگـــین کـــنیم جـامهٔ دلق
کـــه مست جـــام غـــروریم نـام هشـیاری است
خـیال زلف تـو پـختن نـه کـار هـر خـام[1] است
کـــه زیـــر سـلسله رفـتن طـریق عـیاری است
لطـیفه‌ای است نـهانـی، کـه عشـق از آن خـیزد
کـه نـام او نـه لب لعـل [و] خـط زنگـاری است
جمال‌شخص‌نه‌چشم‌است[و]روی[2][و]عارض[و]خـط
هـــزار نکـــته در ایـــن کــار و بـار دلداری است
بـــه آســـتان تـــو مشکـــل تـوان رسـید آری
عـــروج بـــر فـلک سـروری بـه دشـواری است
قـــلندران طـــریقت بـــه نـــیم جـــو نـــخرند
قـبای [اطـلس] آن کس[3] کـه از هـنر عـاری است
ســـحر کـرشمه چشـمش بـه‌خـواب[4] مـی‌دیدم
زهـی مـراتب خـوابـی کـه بـه ز بـیداری است
دلش بـــه نـــاله مـــیازار [و] خـتم کـن حـافظ
کـــه رســـتگاری جـــاوید در کـــم آزاری است

اکنون **ترانه راست این است**

سیر گل [و] گلشن بی تـو حـرام است بـی‌لب لعـلت خـون دل جـام است
مـــیر زمـــانـــی، شـاه جـهانـی یـوسف مـصری بـا تـو غـلام است[5]

---

۱. دیوان حافظ: خامی.
۲. دیوان حافظ: چشم است و زلف.
۳. آ: کسی.
۴. آ: حسنش.
۵. اصل: بیت در یک مصرع نوشته شده است.

خنجر قاتل بر سرم آمد | شکر که این دم بخت به کام است
گرد رهش را صید نظر کن | گردش چشمش، حلقه دام است
خال بناگوش عارض او را | بس که پرستند، هندوی رام است
زلف تو کشمیر، خال تو هندو | روی تو روم [و] چشم تو شام است
ادنا سنم[1] فراقت اعلی اعلی | اندر غم هجران [تو] صحرا صحرا
آتش به درون سینه خرمن خرمن | خونابه درون دیده دریا، دریا

عملات راست

در کشور حسنت وفا ای ماه کنعانی بیا
من ذرهٔ سرگشته ام، خورشید تابانی بیا
شد کلبه‌ام بیت الحزن، از هجرت‌ای گل پیرهن
چون جان درآ در مُلک تن، از غیر پنهانی بیا
عبدالقیوم جان دلبرم، تو شعله، من خاکسترم
دارم درون سینه جا، یکدانه پنهانی بیا

عملات دیگر

دامن گلستانش تا مرا به چنگ آمد | پیراهن بر اعضایم همچو غنچه تنگ آمد
جلوه چون تذرو باغ، جامه چون‌پرطاووس | چهره چون گل رعنا، با هزار رنگ آمد
خط نامسلمانش داد عقل [و] دین برباد | بهر غارت رومی لشکر فرنگ آمد
در شکست بزم من آسمان فلاخن شد | بر دهان مینایم جای پنبه سنگ آمد
در محیط سودایش کشتی دل افکندم | شد حباب او گرداب موج او نهنگ آمد
سیّدا شده فرهادبا هلاک خود راضی | تیشه بس که شد دلگیر،بیستون به تنگ آمد

سواره* این است

جام شراب در نظرلعل لب نگار کو | مجلسیان فسرده‌اند ساقی گلعذار کو

---

۱. آ: خوانا نبود.

سپارش این است

بر بـاد رود سـری کـه بـر پـای تـو نـیست نـاشاد رود دلی کـه در یـاد تـو نـیست
خـون گـردد قـطره قـطره بـرخـاک فـتد چشمی کـه درو ذوق تـماشای تـو نـیست

اکنون نصر راست عشاق خوانند

للـه الحـمد کـه بـعد از سـفر دور و دراز مـی‌کنم بـار دگـر دیـده بـه دیـدار تـو بـاز
مژه برهم نزنم پیش توآری نه خوش است که تو را چهره بود باز [و] مـرا دیـده فـراز
بـا وجـود خـم ابـروی تـو ام مـی‌خوانـد زاهد بـی خـبر از عشـق بـه مـحراب نـماز
پـی [بـه] تـوحید بـرد از الف قـامت یـار هر که ادراک حقیقت کند از حـرف مـجاز
جامی از شوق[1] مقام تـو نـوایـی کـه زنـد بهر عشاق رهی راست بـود سـوی حـجاز

سوارهٔ عشاق

گلشن‌تن‌فسرده‌شد، خوبی‌ایـن‌چنین‌گذشت بوی وفا کسی ندید این همه انجمن گذشت
رشته سوزنم چه سود جیب هـزار پـاره را ...عـمر بـدوختن گـذشت[2]

* * *

چند کباب[3] می‌کنی این دل خون چکیده را هیچ دوا نمی کنی جـان بـه لب رسـیده را

سپارش عشاق

اشـتیاقی کـه بـه‌دیـدار تـو دارد دل مـن دل من داند [و] من دانم [و] داند دل مـن

نوروز صبا

دو نرگس تو که مسـتند [و] نـاتوان هـر دو شـدند آفت عـقل [و] بـلای جـان هـر دو
میان ما و تو جز جان [و] تن حجاب نـبود بـیا کـه هـجر تـو بـرداشت از مـیان هـردو
چنان دو دیده غـیورند بـر رخت کـه کـنند نظر بـه روی تـو از یکـدیگر نـهان هـر دو

---

۱. اصل: بهر مقال و در مصرع دوم ره.

۲. از نگارش ناقص مصرع می‌توان بر این باور شد که نسخهٔ دیگری از رساله گمنام باید وجود داشته باشد که کاتب از روی آن نوشته است و نتوانسته، بخشی از مصرع را تحریر کند.

۳. اصل: چندکباب می‌کنی این من دل خون چکیده را.

قران قوس قزح با هلال بس عجب است — خدای را بنما طاق ابروان هر دو
شکار بیشه دو تُرک‌اند، خفته چشمانت — نهاده بر سر بالین خود کمان هردو[۱]
از آن میان و دهان، قاصرند وهم و خرد — اگرچه خرده شناسند و رازدان هر دو
ز کار دنیی [و] عقبی مپرس جامی را — که کرده در سر کار تو این و آن هر دو

اُفر* راست

نزد ارباب خرد مایه ایمان، ادب است — لاجرم پیشه مردان سخندان، ادب است
آدمی زاده اگر بی ادب است، آدم نیست — فرق مابین بنی‌آدم و حیوان، ادب است
کردم از عقل سؤالی که بگوایمان چیست؟ — عقل برگوش دلم گفت که ایمان،ادب است
گر تو خواهی که قدم بر سر ابلیس نهی — دیده بگشای و ببین[۲] دافع شیطان، ادب
چشم بگشای و ببین جمله کلام الله را — آیت آمد که دگر معنی قرآن، ادب است
شمس تبریزی بگو ذکر ندای ملکوت — نغمه‌پرداز دمی،مرغ‌خوش‌الحان،ادب‌است

تمام شد مقام راست.

اکنون **مقام بزرگ**

من بندهٔ حقیر، تو سلطان محتشم — گر در غم تو زار بمیرم، تو را چه غم
رنجور گشته ام ز تمنای مقدمت — بهر خدا به پرسش من، رنجه کن قدم
برجانم ازتوهرچه رسدجای منّت است — گر ناوک جفاست و گر خنجر ستم
سر گشتگان بادیه پیمای عشق را — هجر تو ره نمود به سر منزل عدم
شد سینه ام شکاف شکاف از خدنگ آه[۳] — در هر شکاف آتش دل می‌زند علم
روزی که می‌نوشت قضانامهٔ اجل — قتل مرا به تیغ جفای تو زد رقم
عمری است جرعه نوش[۴] سفال سگان تو — جامی که آب خضر ننوشد ز جام جم

---

۱. اصل: ابرو.
۲. اصل: بوبین، امروزه در لهجه تاجیکان متداول است.
۳. اصل: راه.
۴. دیوان جامی: جرعه خوار.

ترانهٔ بزرگ

زخمی‌زدی‌به‌خنجرم،دیده به دیده، روبه‌رو / سعی نما بکشتنم، نکته به نکته، مو به مو
ر و ی وله و دلا در خـــــــیالی[1] / قطعه‌به‌قطعه‌گشته‌اند، شهر به‌شهر،کوه‌به‌کوه
ارض منم، سما منم، جام جهان نما منم / آئینه صفا منم، با رخ دوست روبه‌رو
صغبه[2] غیب گلشنم، بلبل مست لامکان / در سر نخل این جهان آمده ام به گفتگو
سفته عنان[3] رمز کن، گوهر کان من لدن / کرده زآب فیض حق دایه عشق شست وشو

* * *

تاب بنفشه می‌دهد طرهٔ مشک سای تو / پردهٔ غنچه می‌درد خندهٔ دلگشای تو
ای‌گل خوش‌نسیم من بلبل خویش را مسوز / کزسرصدق می‌کند شب همه شب دعای تو
من که ملول گشته‌ام[4] از نفس فرشتگان / قال [و] مقال عالمی می‌کشم از برای تو
عشق‌تو سرنوشت من‌خاک درت‌بهشت من / مهررخت سرشت من راحت من‌رضای‌تو[5]
شاه نشین چشم من جلوه گه[6] خیال تست / جای دعا[7] ست شاه من، بی تو مبادجای تو

عملات دیگر

یارب آن ابرو کمان، امروز مهمان که بود؟ / ناوک مژگان او خنجر زن جان که بود؟
برق حسنش همچو آتش زد به طور پیکرم / امشب‌ای نامهربان، شمع شبستان که بود
جعد مشکینش قرار صبر از جان که برد / شعله رویش فروغ چشم گریان که بود

* * *

شاه من میرزای من، میرزای بی پروای من / تاتو نباشی یار من، سامان نداردکار من
شاه من میرزای من میرزای دل آشنای من / تاتو نباشی یار من سامان نداردکار من

* * *

---

۱. مصرع خوانده نشد.
۲. خوانده نشد، صغبه، زن سرکش و تند.
۳. خوانده نشد.
۴. دیوان حافظ:گشتمی.
۵. اصل: دعای.
٦. دیوان حافظ: تکیه‌گه.
۷. بیت جزء غزل حافظ نیست.

هـــرگه کـــه آیـــد لعـلش بـه گـفتار گـــردد مســیحا از رشک، بـــیمار[۱]
دل در هـــوایت چـــون ذوق مـنصور چـون ذوق مـنصور چـون ذوق مـنصور
دارد شکـــــیبا در چـــــوبه دار درچـــــوبه دار در چـــــوبه دار
مـــرغ اجـــل را در بـــاغ هســـتی[۲] در بـــاغ هســـتی در بـــاغ هســـتی
ازخـــون عـــاشق ســرخ است مـنقار ســرخ است مـنقار ســرخ است مـنقار

تلقین بزرگ

الهـــی چـــون ســپهرم ســینه بگشـای دلم طـــوطی کـــن [و] آئـــینه بـنمای
کـــه آرایـــم رخ[۳] مـعنی چـو اخـتر لب الفـــاظ را شـــویم بـــه شکـــر
دلم را یـــوسف مـــصر بـــیان کـــن زلیـــخای امـــیدم را جـــوان کـــن
عـــروجم ده بـــه مـــعراج رهـــایی بـــه تـــحقیقم چـــو تـوفیق آشـنایی
کـــلیم آرزویـــم را در ایـــن کـــار یـــد بـــیضا بـــرآر از جـــیب گـفتار
در عـــرش ســـخن بگشـا بـه رویـم کـه بـر کـرسی نشـیند هـر چـه گـویم
بـــه مـهد اسـم اعـظم نـقش تـوحید کـــتابم را قـــوی کـــن پشت امـــید
کـــه در دلهـــا کـند شـیرازه مـحکم چـو جـلدش در بـغل گـیرد دو عـالم
بـیا سـاقی کـه نـاظم یـافت رخـصت بـده جـامی کـه گـردد مست وحـدت

* * *

چشـــم تـو مسـتانه، مسـتانه، مسـتانه دل بـه تـو دیـوانـه، دیـوانـه، دیـوانـه
شـــــمعی است مـــــی‌سوزد گـــرد تـــو پـــروانـــه، پـــروانـــه
یـــار وفـــاداری، وفـــادار تـــو مـــن مونس غـم خـواری، غـم خـوار تـو مـن[۴]

---

۱. بیت اوّل و دوّم در چهار مصرع تحریر شده بود، چنانکه بـه نـظر مـی‌آید دوبـیتی مـحلی بـاشد وزن آن مستفعلن (بحر رجز) است و در بعضی مصرعها اشکال وزنی دارد.

۲. اصل: دو بار «در باغ هستی». ۳. آ: که زانم رخ...

۴. اصل: این سه بیت به صورت دوبیتی تحریر شده است.

سپارش

اگـر از تـو بـرکَنم دل، بـه‌کـجا بـرم نگـارا　　ز در تـو بـازگردم کـه کـند قـبول مـا را

اکنون **نصراللهی**

چـو وحشـی مـی‌زند از کـلبه مـن تـوی کـوکب[1]هـا
چـراغـم دیـدهٔ آهـو شـد از تـاریکی شب‌هـا
بـه‌هـر جـانب کشـانم دیـده بـردشت و دمـن گـلشن
مـژه بـرگشته در چشـمم خـلد چـون نـیش عـقرب‌ها
ز جـوش بـاده درُدِ تـه نشـین، بـالا نشـین گـردد
زمـوج خـنده تـرسم خـط بـرون آیـد از آن لب‌هـا
کـه نـقش سـینه مـن مـوجهٔ ریگ روان بـاشد
که کلک خون شیشه ساعت پر است از گرد مـطلب‌ها
چـوخوانـدی درس آزادی گـلستان مـی‌شودزندان
کـه روز جـمعه بـازی گـاه طـفلان است، مکـتب‌ها
شب عـید آمـدی بـربام [و] بـرگردون نـظرکردی
کـواکب هـمچو مـاه نـوتهی کـردند قـالب‌ها
عـلی از رشک اسـتعدادعـالم دشـمنم کـردند
مـحبّت راگـرفتم عـاقبت از تـرک مـطلب‌ها

سوارهٔ نصراللهی

از کـتم عـدم بـیرون نـا آمـده بـایستی　　ایـن گـنبد فـیروزه بـر هـم زده بـایستی
بر گرد حـرم بـودم تـرسا بـچه‌ای مـی‌گفت　　این خـانه بـدین خـوبی آتشکـده بـایستی
از جـورسپهردون خـون گشـته دل مـردم　　ایـن ظـالم بـدخو را بـر هـم زده بـایستی
شـد خشک گـیاه مـن از بـی نـمی گـردون　　یـارب دل مـهرویان سـنگ یـده[2] بـایستی

---

۱. مصرع گویا نیست.

۲. سنگ یده، سنگی که برف و باران به طریق افسونگری بر وی نمودار شده (ناظم‌الاطبا) برف و باران آوردن راگویند به طریق عمل سحر و ساحری و این عمل در ماوراءالنهر شهرت دارد (برهان).

از شرم نگاه من چون گـل بـه سـحر مـاهر　　　بـرگ گـل رخسـارش شـبنم زده بـایستی

سواره دیگرش

دنـیا تـمام گـنج است مـارش نـمی نـماید　　　خوبش گل است گلشن خارش نـمی‌نماید

عریان تنی است مـا را هـر دامـن حـریری　　　از بس قـماش دارد تـارش نـمی نـماید

سواره دیگرش

دوستان دیوانهٔ ما را بـه‌خـود مـونس کـنید　　　حـلقه زنـجیر مـا از حـلقه مـحبس کـنید

بـر سـر آزادگـان بـاشد ز تـرک سـر کـلاه　　　ای قلندر مشربان ما را به‌خود مونس کـنید

سرو را بـی‌حاصلی بـاشد حـصار عـافیت　　　اهل دنیا تکیه بـر دیـوار ایـن مـفلس کـنید

در گلستانی که گردد نـوخط مـا جـلوه گـر　　　عینک چشم مرا از بـرگ گـل نـرگس کـنید

مـنت اکسـیر مـا را زنـده زیـر خـاک کـرد　　　از طـلا گشـتن پشـیمانیم مـا را مس کـنید

یادچشم‌خوش‌نگاهان،گوشه‌گیرم‌کـرده‌است　　　بـوریای کـلبه ام را از نـی نـرگس کـنید

سیدا معشوق بی عاشق چومرغ مرده است　　　شمع بی پروانه را بیرون از این مجلس کنید

اکنون **عزّال**

درگشـاد عـقده‌ام مـاه فـلک سـیما بـیا

اوج[۱] عـزّت نـقل کـن سـوی حـزین مـا بـیا

شـدت بـیماری هـجران بـه غـایت آمـده

بـهر قـبض جـانم‌ای شـوخ مـلک سـیما بـیا

ز انـتظار مـقدمت نـظّاره در چشـمم نـماند

عـین نـور[ی] لطـف کـن در چشـم نـابینا بـیا

آه آتش بـار دارد دل نـباشد جـای تـو

ای دو عالم فـرش راهت سـوی چشـم مـا بـیا

---

۱. آ: زوج خوانده شد.

تـا بـه کـی بـاشد حـیا زنـجیر پـای گـفتگو
بـهر شـرح حـال مـن‌ای غـلغل مـینا بـیا
رنگ زرد مـا عـیار امـتحان نـقد مـاست
بگـذر از اکسـیر، سـوی نـقد ایـن طـلا بـیا
تا نگـردی ایـن‌چنین یک ذرّه از دیـداردوست
بـر سـر درس حـقیقت یک مـژه بگشـا، بـیا
رفته است از خود برون شیون به‌سودای وصال
خـلوت دردم کـنون‌ای مـاه مـن تـنها، بـیا

سواره عزّال

مست نـاز جـانان را دوش در چـمن دیـدم
در قـبای گـلگونش سـرو گـل‌بدن دیـدم
از[1] ریـاض رعـنای بـی‌بهای رخسـارش
داغ سـینهٔ خـود را لالهٔ خـتن دیـدم
در فـراق عـاشق را زنـدگی بـود مـردن
دلق زنـدگانـی را در بـرش کـفن دیـدم
عشـق سـیر گـلزارش رهـنمای گـلشن شـد
غـنچه را ز گـفتارش چـاک پـیراهـن دیـدم
حـال زار حسـرت را از چـه رو نـمی‌پرسی
قـلزم سـرشکش را بـی‌تو مـوج زن دیـدم

سپارش عزّال

...[2] بـه پـا کـردم چـو بـلبل نـغمه سـایی را
توبخشیدی به‌من عقل [و] خرد، هم‌پارسایی را

---

۱. اصل: ای.
۲. اصل: خوانا نبود.

ز یاد او مشو غافل، گـذر از مـا سـوی جـذبی

چو او هم پیشه خود ساز رسـم بـی نـوایـی را

اکنون محیّر

تـا شـراب عشـق در جـام تـمنّا ریـختند

غنچه‌ها خون از دهان خود چـو مـینا ریـختند

دیـده مـجنون طـینتان در دست شـورمستی‌ام

از کـدوی سـر، مـی‌سرجـوش سـودا ریـختند

تا در این مجلس گشودم چشم عمرم شد تـمام

در ره نظارّه‌ام چون شـمع اشک[هـا] ریـختند

در جهان هر کس که آمـد روی آسـایش نـدید

طـرح ایـن ویـرانـه از[1] خـاکسـتر مـا ریـختند

صد چمن راگشت عاشق‌صورت دل‌نقش بست

رنگ‌هـای رنگ رنگ ایـن گـهرها ریـختند

اُفر بزرگ

یـارب از جـانم بـبر[2] مـهر مـه رخسـار او

یـا بـه‌هـر یک چـندروزی کـن مـرا دیـدار او

سـوخت جـانم از سـموم هـجر کـوآن دولتـم

تـا بـیاسایم دمـی، در سـایهٔ دیـوار او

ره چه پیمایم به سوی[3] زهد، چون خواهد زدن

بـار دیگـر راه مـن لطـف قـد و رفـتار او

عاشق‌مهجور را بر رخ روان [آن[4]] اشک نیست

مـی‌رود خـونابه‌ای از سـینهٔ افگـار او

---

۱. اصل: ویرانه را از.

۲. اصل: بوبر (لهجه تاجیکان).

۳. دیوان جامی «کوی».

۴. دیوان جامی: آن.

کــار جــامی درهــم از انکــار اهــل درد شــد
ناصحا بـرخـویش رحـمی کـن مـزن[1] انکـاراو

سپارش بزرگ

بـــیا مـــغنی بگـــو از مـــقام بـــزرگ راز نـــمای سرّ حـقیقت کـه دل کـنم ز مـجاز
تمام شد مقام بزرگ.

اکنون مقام عراق

مـــطرب نـــواز پـردهٔ سـاز عـراق را از دل بـــرار مـــحنت درد فـــراق را
چون من کسی ز ما، جور[2] مـحنت نکـرده طـــی دشت فـــراق بـــادیهٔ اشـــتیاق را
غـماز تـو سـپهر بـداختر بـه‌جـان رسـید بـــرد از مـــیان راحت دل اتـــفاق را
هـمّت سـرای خـاک نشـینی نـمی دهـد دســتی کــه زیــر پــا نــهد آن رواق را
کــلفت طــرب تـرانـه مـحمت فـرح نـوا بــاشد کــه ســاز بشکــند اهــل نـفاق را

ترانه عراق

در فـصل گـل کـابل شـهزاده بـه‌بـاغ آمـد شــاه انــجمن ایــن دم میر ارغـوان آمـد
گل به گل اشارت‌ها کرده هرطرف می‌گفت المــنة فــلک آرام طــرف بــوستان آمــد
مطرب عندلیب آسا نغمه ساز مـجلس شـد گــوییا پــی تــعلیم زهـره ز آسـمان آمـد
ساقیای سیمین تـن بـاده در کـف گـلگون می‌دهند پی درپی نـوش نـوش جـان آمـد

عملات عراق

داغ مــی‌سوزد چــون شــمع دربـزم بـتان ای سنگدل کـافربودی افسـونگر نـامهربان
مــن طـرفه دلی دارم دایـم بـه جـفای تـو مـن خسـته دلی دارم هـوشم بـه نگـاه تـو
ای در تـــن درا، جـــان در تـــن درا ای در تـــن درا جـــان در تـــن درا

وله ایضاً

---

۱. دیوان جامی: «مکن».
۲. اصل: خوانا نبود.

از کتم عدم بیرون ناآمده بایستی — این گنبد فیروزه ویرانکده بایستی
خواهی که در این عالم تشویش توکم گردد — در دشت فنا خود را برهم زده بایستی
تقدیر الهی را تبدیل نباید کرد — ما بندهٔ فرمانیم چون نامده بایستی
برگرد حرم بودم ترسا بچه‌ای می‌گفت — این خانه بدین خوبی آتشکده بایستی
بر دایرهٔ مطرب قانون نوازی گفت — از پرده برون خواند[ن] بی‌قاعده بایستی
هرکس‌که سخن‌چین‌است پیغمبر ازاوبیزار — هر لحظه به فرق او مشتی زده بایستی
بگذشت‌خضر روزی‌شیرین‌پسری می‌گفت — این پیر بدین خوبی برمن دده بایستی
خون گشته دل ناظم از وصف پری رویان — یا رب دل مهرویان سنگ بده بایستی

اکنون **چارگاه محیّر عراق**

شفق در خون حسرت می‌تپد[1] از دیدن مینا — عقیق آب روان می‌گردد از خندیدن مینا
رعونت در مزاج می پرستان ره نمی یابد — چه امکان است از تسلیم سرپیچیدن[2] مینا
بهاری در نظر گل می‌کند اما نمی دانم — به‌طبع غنچه‌هارنگ‌است‌یاخون‌درتن مینا[3]
نشاط جاودان‌خواهی دلی را صید الفت کن — که مستی‌هات موقوف‌از به‌دست‌آوردن مینا
اگر جوش بقا نبود فنا هم نشأ ای دارد — کم از غلغل ندان آهنگ بشکن بشکن مینا
می در چشم دارم الوداع از رنج مخموری — که امشب موج اشکی برده‌ام ازدامن مینا
به‌حرف ناملایم زحمت دل‌ها مشو بیدل — که هرجنس سنگی هست باشد دشمن مینا

سواره مُحیّر

تاتو درجهان‌باشی‌وصف غنچه‌گل چیست — پیش عارض‌ماهت گفت‌وگوی‌بلبل چیست
سوی ما نمی آیی باعث تجمل چیست — ای‌هلاک خوبت من، این‌همه تغافل چیست

این نیز سواره

ای‌هلاک‌چشمت‌من، این‌چه‌مهربانی‌هاست — اشک حسرت ازچشمم همچوجویبارآید
هم بغل گشا چون موج بر سر کنار آید — به که بی گل رویت مرگم آشکار آید

---

۱. اصل: می‌طپد.
۲. برگرفته از غزل بیدل (م).
۳. از این بیت تا آخر غزل از غزل دیگری برگرفته شده است.

دورم از وصال تو زندگی[1] چه کارآید — جان‌به‌لب‌نمی‌آیدن چه‌سخت‌جلی‌هاست

نوروز ترک

به سرم هوای ترک شوخ فتنهٔ بی باکی — ز تیغش شاخ گل ریزد زتیرش سروآزادی
دلی سیراب شد از نالهٔ شوق گرفتاری — رسد یارب به‌گوش حلقهٔ دام تو فریادی
ز فخر رو مه افتادگی‌ها رنگ‌اندازم — که گیردبعدمردن مشت خاکم دامن بادی
بخاک افتاده ام امّا غرور شعله خوبان را — کف خاکسترم از آرمیدن میدهد بادی
خدا از بزم وصلش نالهٔ بیدل عجب نبود — که موج افتد به ساحل می‌کند ناچار فریادی

اُفر عراق

یاقوت لب لعل تو سرمایهٔ دین است — اندیشهٔ پابوس تو ما را به جبین است
زاهد به تمنای وصال تو به مسجد — عمری است که با یاد توسجاده نشین است
وز دیده نگه کردن خوبان نمک افزاست — در دیده نگه کردن ما هم نمکین است
کشمیر خراسان [و] سمرقند [و] بخارا — روم [و] ختن [و] هند، ترا زیر نگین است
هر کس به خیال تو به بحر سخن افتاد — گفتار محیط از بر اوصاف تو این است

تمام شد مقام عراق.

اکنون مقام دوگاه

رفتی ز بزم جوش طرب جوش ناله شد — موج شراب موی دماغ پیاله شد
روزی که دل ز باغ محبّت وظیفه یافت — وجه معاش سینه به ناخن حواله شد
شب در لباس جلوه برون آمدی زبزم — گردید ماه گردتو چندین که هاله شد
عمر دراز بی ادبان را نصیب نیست — گردید پیر،دختر رز، چون دوساله شد
قاضی به رشوه مایل [و] پرحیله مدعی — املاک خواجه صرف قبول حواله شد
ناظم نتیجه از می‌گلگون ملال دید — می خواست رنگ لاله شود داغ لاله شد

---

۱. اصل: زنده گی.

دوگاه[۱]

بهار آمد چه شد از کشت گلشن یار بایستی — مرا یک شیشه می‌در گوشه گلزار بایستی
کباب خون چکان از سینه اغیار بایستی — دو زلف این پری در گردنم زنّار بایستی
به تعریف دهانش غنچه را گفتار بایستی — به استقبال قدش سرو را رفتار بایستی
شب قدری که می‌گویند زلف یار بایستی — درآن‌شب‌چشم‌خواب‌آلود من‌بیدار بایستی

ترانهٔ دوگاه

ای وای سرو آزادم بیا — ای وای نخل شمشادم بیا
ای وای مستمندان ای وای مستمندان — ای وای مقصد استادم بیا[۲]
هر زمان ما را به کویش ذوق دیدار آورد — بلبلان را آرزوی گل به گلزار آورد[۳]
چند اشک لاله گون ریزیم خون دل خوریم — تا به کی تخم وفا کاریم غم بار آورد
گل که بازاری شود بلبل زند خود را به دام — برامید آنکه صیادش به بازار آورد
خاک شد منصور، فریاد اناالحق کم نشد — عاشق بیچاره خود را بر سر دار آورد

عملات دوگاه[۴]

امشب به‌تمنای‌لبت توبه شکستم، با ساقی کوثر
در مجلس رندان خرابات نشستم، پیمانه چو ساغر
امروز به‌عالم نبود اهل وفا را، غیر از تو پناهی
گیرند به‌راه تو شب‌وروز دعا را، از هرسر راهی

---

۱. آ: بهار آمد دوگاه، که به نظر می‌آید آوردن «بهار آمد» اعلام مطلع شعر باشد. گاهی برای نامگذاری ترانه‌ها رسم است که کلمه یا جمله‌ای از مطلع شعر برگزیده می‌شود.

۲. دوبیتی محلی است و بیت دوّم در یک مصرع تحریر شده بود، به نظر می‌آید مصرع دوّم و به جای آن مصرع «هر زمان ما را...» آمده است که مربوط به مطلع غزل بعد از آن است.

۳. مهدی عبادف مروگی خوان بخارائی این بیت را در مقدمه (شهد) مروگی (نوعی جُنگ موسیقایی) می‌خواند (اوت ۱۹۹۹).

۴. اصل: دوگا.

در خرمن گل مار سیه خفته کدام است، با روی تو گیسو

حیف‌است‌که همخوابه‌بود ترک ختا را، هندوی سیاهی

ای ریخته سودای تو خـون دل مـا را، بـی‌هیچ گـناهی

بنواز، دمـی کشـته شـمشیر جـفا را، بـاری بـه‌نگـاهی

شبنم به‌تمنای تو عمری به‌سـر آورد، بـا دیـده[۱] بـیدار

پیراهن آغشته به‌خون جگر آورد، گـل در بـطر[۲] خـار

بلبل به‌چـمن نـاله جـان‌سوز بـرآورد، از سـینه افگـار

باد سحر از روضه رضوان خبر آورد، امروز بـه‌گـلزار

ای سرو روان نیست مگر باد صبا را، در کوی تو راهی

عملات دیگر

آمـد آن آرام جـان گـل دیـده را روشـن کـنید

چـهره را رنگـین کـنید دیـده را پـرخـون کـنید

درد عـــاشق را دوای هـــجر عـــاشق را...[۳]

بهتر از معشوق نیست، خوب‌تر از محبوب نـیست

بـاز نـوای بـلبلان عشـق تـو یـادم مـی‌دهد

هر کس که از عشق غافل است عمرش برباد می‌دهد

خـــــاتم یـــــله یـــللا عـــیه لی دواست

شـــــامم یـــله یـــللا عـــیه لی دواست[۴]

---

۱. اصل: با دید و بیدار.
۲. خوانده نشد.
۳. اصل: خوانده نشد.
۴. یله یللا عبارتی است که مروگی‌خوانان و سازنده‌های بخارا در اجرای قسمت‌هایی از موسیقی مروگی و سازندگی به همراه دوبیتی‌ها می‌آورند، عبارت شاید ترکی ازبکی باشد. ابتدای بیت مفهوم نشـد، خـانم نـیز خوانده شد.

عشـــــق تـــــــو مـــــرا کـــــرد خـــــراب

درد تـــــــو مـــــــرا کـــــــرد کـــــــباب

اگـــــر از تـــو بـــرکنم دل بـــه کـــجا بـــرم نگـــارا

ز در تـــــو بـــاز گـــردم کـــه کـــند قـــبول مـــا را

ای دوست بـــــه کـــــوی تـــــو رســـیدن مشکـــل

پـــــا از ســـــر کـــــوی تـــــو کشـــیدن مشکـــل

جـــــان در هـــــوس روی تـــــو دادن آســـــان

جـــــان دادن و روی تـــــو نـــــدیدن، مشکـــــل

اکنون **چارگاه**

خـموشی را ز دست دادم، ادب را بـی‌ادب کـردم

بـه جـانان هـرچـه بـادابـاد عـرض مـدعا کـردم

لبت کـــــز نـــــازکی بـــار تـبسم بـر نـمی‌دارد

به خون غلطم که امـروزش بـه دشـنام آشـنا کـردم

ز انگشـــــتم شـــــمیم غـــنچه فـــردوس مـــی‌آید

نـــــمی‌دانـــم ســـحر بـــند گـــریبان کـــه وا کـــردم

مـــــحیط رحـــمت او دامـــن آلوده مـــی‌خواهـــد

گـــناهی را کـــه از دســـتم نـــمی‌آمد قـــضا کـردم

چـــه راحت در جـــهان دیـــدم مـن بـیچارهٔ نـاظم

دم آبـــی کـــه هـــمچون خـــوردم گـریه‌ها کـردم[1]

سوارهٔ چهارگاه

در کـــلبه مـــا رســـیدنـــی داشت   غـــم نـــامهٔ مـــا شـــنیدنـی[2] داشت

هـــر چـــند ســـمند نـاز تـند است   یکـــبار عـــنان کشـــیدنـی[3] داشت

۱. اصل: وزن مصرع اشکال دارد.   ۲. اصل: شنیده نی.

۳. اصل: کشیده نی.

هر چند تو شاه [و] ما گداییم که چون لحنی به که مبتلاییم

سواره دیگر

بر من از خوی تو هرچند که بیداد رود
چون رخ خوب تو بینم همه از یاد رود
تا به کی عاشق بیچاره به امید وصال
شادمان سوی درت آید [و] نا شاد رود
نقش شیرین رود از سنگ ولی ممکن نیست
که خیال رخش از خاطر فرهاد رود
خاک بادا سر من در ره آن سرو روان
که گرفتاری من بیند [و] آزاد رود
جز به ویرانهٔ غم جا نکند مرغ دلم
جغد آن نیست که در منزل آباد رود
دل به آن غمزه خون ریز کشد جامی را
صید را چون اجل آید سوی صیاد رود

عیشم مدام است از لعل دل خواه
کارم به کام است الحمدلله
ای بخت سرکش، تنگش ببرکش
گه جام میکش، گه لعل دل خواه

اکنون **عارض**

گلبرگ را ز سنبل مشکین نقاب کن
یعنی که رخ بپوش[1] و جهانی خراب کن

۱. اصل: بدون و او.

بفشان عرق ز چهره و اطراف باغ را
چون شیشه‌های دیدهٔ ما پر گلاب کن
ایام گل چو عمر به رفتن شتاب کرد
ساقی به دور بادهٔ گلگون شتاب کن
بوی بنفشه بشنو [و] زلف نگار گیر
نیکو به رنگ لاله عزم شراب کن
هم‌چون حباب دیده به روی قدح کشان
این خانه را مدار و قیاس از حباب کن
[و] آنجا که رسم عادت عاشق کشی آن است
با دشمنان قدح کش [و] با ما عتاب کن
حافظ وصال می‌طلبد از ره دعا
یارب دعای خسته دلان مستجاب کن

سوارهٔ عارض

بام برآ[ی] و جلوه ده ماه تمام خویش را
مطلع آفتاب کن گوشهٔ بام خویش را
شد به‌غلامی درت صرف غلامیم همه
بهر خدا ترحمی، بر غلام خویش را[1]
با همه می‌رسد غمت، قسمت بنده‌ات بده
خاص به‌دیگران مکن، رحمت عام خویش را

چشمان داری پرخمار، مژگان داری بی‌شمار
ابرو کمند گلعذار، ما را قلندر کرده‌ای

---

۱. وزن شعر اشکال دارد.

اکنون **دوگاه حسینی**

چو تخم اشک به‌کلفت سرشته‌اند مرا

به ناامیدی جاوید کشته‌اند مرا

به‌فرصت نگه آخر است تحصیلم

پرآب رنگم و[1] بر گل نوشته‌اند مرا

ز آه‌بی‌اثرم داغ خام کاری خویشم

به آتشی که ندیدم سرشته‌اند مرا

کجا روم که شوم ایمن از لب غماز

به عالم آدمیان هم فرشته‌اند مرا

چو چشم بستهٔ معمای راحتم بیدل

به لغزش نی مژگان نوشته‌اند مرا

سوارهٔ دوگاه حسینی

ای ز خدنگ غمزه‌ات سینه ما پر از الم

کشت مرا جفای توای بت شوخ پُرستم

دامن وصل یار را کی دهم از کف وفا

تیغ جفا اگر کند دست مرا قلم قلم

از دامنش نشانه‌ای من به جهان نیافتم

در طلبش نهاده رو، روی به وادی عدم

تا به کی از فراق تو گریه کنیم روزوشب

لیک ز عشق گل رخان گشته فنی محتشم

---

۱. برگرفته از نسخه آستان قدس.

جـــرمی زار و بـــینوا، گشـــته اسـیر و مـبتلا

آه فـغان ز حـد گـذشت، هـیچ نشـد غـم تـو کـم

سپارش مقام دوگاه

تـوای زاهـد!دوگـانه سـاز، مـن‌فصل‌دوگـاه سـازم

تو نازی بـا نـماز خـویش، مـن بـا لطـف شـهنازم

ترانه سه‌گاه

تـرسا بـچه لار، حـالیمغه دیـوانـه لیـغم — اول شـمع جـمال او تـیغه پـروانـه لیـغیم[1]

یـار مست تـو مـن، سـرمست تـو مـن — در راه وفـا هـمیشه پـابست تـو مـن

بـازا کـه دلش از پـی آزاری مـاست — عـنّاب لبش شـربت بـیماری مـاست

درخت غـنچه بـرآورد[2] کـه بـلبلان مسـتند — جهان جوان شد[3] و یاران به‌عیش بنشستند

یکی درخت گل انـدر مـیان خـانه مـاست — کـه سـروهای چـمن نـزد قـامتش پسـتند

بـه‌سـرو گـفت چـرا مـیوه‌ای نـمی‌آری[4] — جواب داد بگفتا که آزادگـان تـهی دسـتند

مـیرزام تـمامتر نـاز شـوخ دلبـر طـناز — مـیرزام تـمامتر نـاز شـوخ دلبـر مـمتاز

افر دوگاه

رفـتم بـه طـبیب گـفتمش بـیمارم

از اول شب تـا بـه‌سـحر بـیدارم، درمـانم چـیست

رنگـم چـو طـبیب دیـد گـفت از سـرلطف

جزعشق نداری مرضی پندارم، کو یار تـو کـیست

رو پـیشروی حـال دل خـویش بگـو

وزلعل لبش کام دل خویش بـجو، بـتوانـی زیست

---

۱. من دیوانه حال ترسا بچگانم — من پروانه آتش آن شمع جمالم (ترجمه از دکتر توفیق سبحانی)

۲. اصل: برآمد. — ۳. اصل: شده.

۴. اصل: میوه بر نمی‌داری و مصرع دوم: بگفتا زاید است.

رفـــــــتم بـــــر یـــــار و گـــــفتمش بـــــیمارم
داغی ز غم عشق تو بردل دارم، فرمان تو چیست
گـــــفتا کـــــه کـــــدام دردمـــــندی چـــه کســـی
صد عاشق دل‌خسته بُدن در کارم، کونام تو چیست
گـــــفتم کـــــه مـــــنم غـــــریب بـــــیچارهٔ تـــــو
از مـــملکت خـــویشتن آوارهٔ تـــو، دانست مـــنم
چـــــون دیـــــد کـــــه دل شکســـــته مـــحزونم
منم چون‌خسرو‌بیچاره زیـاران‌دورم،بـرمن‌نگریست

تمام شد مقام دوگاه.

تـــبارک الله از ایـــن شکـــل و[۱] شـــیوهٔ مـــوزون
تـــرا ســـزد[۲] کـــه بـــنازی بـــه حســـن روزافـــزون
چـــو زنـــدگانـی عـاشق بـه وصـل مـعشوق است
یکـــی است فـرقت لیـلی [و] مـردن مـجنون
گـــمان صـبر [و] سکـون داشـتم بـه خـود لیکـن
چو از تو دور فـتادم چـه جـای صـبر [و] سکـون
ز جـــــان ســـــوختگان غـــــمت بـــــرآمـــد دود
تـــرا چـــو گـــرد شکـر خـاست[۳] خـطّ غـالیه‌گـون
ز نـــــقد عشـــــق چـــــو بـــاشد خـــزانـهٔ دل را[۴]
چـــه ســـود حشـــمت جـــمشید و گـنج آفـریدون
بـــــه تـــیغ مـــهر چـــو آن مـــاه کشت جـــامی را
چـــه جـــرم بـــر روش چـــرخ و[۵] گـردش گـردون

---

۱. اصل: بدون واو.
۲. دیوان جامی: رسد.
۳. اصل: خواست.
۴. اصل: «بدون را».
۵. اصل: بدون «واو».

عملات سیگاه

مـــجنون شکســـته یـــاد دلبـــر مـــی‌کرد
از هــر مــژه قــطره‌های خــون ســر مـی‌کرد
در دشت فــــراق هــــمچو مـــاتم زدگــان
لیـــلی مـــی‌گفت خــاک بـر سـر مــی‌کرد
بـــی‌پروا یـــاری مـــا را قـــلندر کـــردی
بـــرجـــفا یـــاری مـا را ســمندر کــردی
صـــــحرای دلم بــــه کـــربلا مـــی‌ماند
مـــجنون بـه مـن بـی سـرو پـا مـی‌ماند
چــندی بــه ســرای مـا شـبی آمـد گـفت
ایـــن کـــلبه بـــه ویــرانـۀ مـا مـی‌ماند
بـــــی‌وفا یـــاری از تـــو الم‌هـــا دارم[1]
بـــر جـــفا بـــاری یک ســـر تــنها دارم
بــه حــوالۀ دو چشــمت چشــم بـلا نشسته
چــه قــبیله کـرد لیـلی هـه جـا بـه جـانشسته
چو زند عدو دو زانو[2]، مخوری فریب عجزش
که بـه قـصد جـان تـو بـه سر دو پـا نشسـته
پــیکرم از بس کــه مشــق نــاتوانــی مـی‌کند
بر سرم هم‌چون قـلم یک جـو گـرانـی مـی‌کند
ما و شـمشیر تـغافل خـضر [و] آب زنـدگی[3]
درجهان هـرکس بـه نـوعی زنـدگانـی مـی‌کند

---

۱. آ: الم‌ها داریم، بیت را امروزه تاجیکان با ردیف «دارم» می‌خوانند. ایـن بـیت را در مـروگی‌های بـخارا شنیدم (اوت ۱۹۹۹).

۲. اصل: رانو.

۳. اصل: اندکی.

ای هـــــم نــــفسان روزی مــــرا یــاد کــنید
از دست اجـــــل نــــاله [و] فــــریاد کــــنید
روزی کـــــه مــــرابـــــه گــــور تــنها مــانید
گـــــریان گـــــریان بـــــه فــاتحه یــاد کــنید
در خواب جمال یار دیشب دیدم در عین صفا
از بـاغ لطـافتش گـلی مـی‌چیدم بـی‌خار جـفا
مرغ سحری زخواب بیدارم کرد از روی حسـد
ای کــاشکی بـیدار نـمی‌گردیدم تـا روز جـزا

بــنده بــنده بــنده شــوم بــاز چشــمان تـرا[۱]
لعل[۲] شیرین ترا بنده، چشم جـادوی تـرا بـنده

تلقین سه گاه

ز دست کــــــــوته خـــــود زیــــربارم / کــــــه از بــــالا بــــلندان شــــرمسارم
ز چشـــم مـــن بــپرس[۳] اوضـــاع گـردون / کــــه شب تــــا روز اخـــتر مــی‌شمارم
مـــن از بــازوی خـــود دارم بســی شکـر / کـــــــه زور مــــــردم آزاری نـــــدارم
اگـــــر گـــــفتم دعـــــای مــــی‌فروشان / چـــــه بـــاشد نــعمت حــق[۴] مــی‌گذارم
ســـــری دارم چـــو حــافظ مست لیکــن / ز لطـــــــــف آن پـــــــری[۵] امــــید دارم

بنده بنده بنده شوم بـاز چشـمان تـرا بـنده / لعـــل شــیرین تـــرا ابـــروی پـــیوست تـرا
چـــین ابـــروی تـــرا چشـــم جـــادوی تـرا / بنده بنده بنده شوم لعـل سـیراب تـرا بـنده

---

۱. بیت به همان صورت تحریر نسخهٔ اصل آمده است.
۲. اصل: که من از بالا بلندان... .
۳. اصل: به پرس.
۴. دیوان حافظ: حقّ نعمت.
۵. دیوان حافظ: سری.

رو گدایی کن که ما ملک از گدایی یافتیم　　تاج تخت سلطنت از بینوایی یافتیم

گر مراد خویش خواهی نامرادی پیشه کن　　ما مراد خویش را از نامرادی یافتیم

اکنون **نصر سه گاه**

دل‌خون و جان‌فگار و جگر ریش و سینه چاک

هم خود بگو که چون نکشم آه دردناک

بیمارپرسی بکن‌ای یار مهربان

کافتاده‌ام ز هجر تو در بستر هلاک

آلوده کرد دامنم از خون دل سرشک

واحسرتا که خاصیت این داد عشق پاک

عطر کفن ز خاک درت کردم آرزو

آخر ببین[1] که می‌برم این آرزو به خاک

بویت شنید غنچه [و] گل هم[2] همی کند

این جامه پاره پاره [و] و این خرقه چاک چاک

گفتم که جامی از غم عشق تو مرد، گفت

گر همچو او هزار بمیرد مرا چه باک

اکنون **نوروز خارا**

ای شه تنگ قبایان مه زرّین کمران

خسرو[3] کج کُلَهان[4] خسروشیرین دهنان

مرهم سینهٔ بی کینهٔ آشفته دلان

مردم دیدهٔ غم دیدهٔ صاحب نظران

تا کی افتم به رهت آه زنان اشک فشان

تا کی آیم به درت نعره زنان جامه دران

---

۱. اصل: بوبین به لهجه تاجیکان.

۲. دیوان جامی: که.

۳. دیوان جامی: سرور.

۴. اصل: کلاهان.

گذری کن به سر عاشق مهجور که هست
محنت عاشقی[1] و دولت خوبی گذران
با خیال تو سحر معذرتی میگفتم
کای شده مونس تنهایی خونین جگران
خویش را شهره به عشق دگران میسازم
تانگویند حدیث من و[2] تو بیخبران
گفت جامی چو[3] دلت شیفته ماست چه باک
گر به تلبیس شوی شهره به عشق دگران

سوارهٔ نوروزخارا

گرد لب که بوستان است حال چیست میدانی
هندوی است بنشسته بی نگهبانی
همچنین که چشمانت کافران بیما کنند
کافران چه میدانند، شیوهٔ مسلمانی[4]

سوارهٔ دیگر

دستگل،پاگل،بویگل، جبهت[5] گل،رخسارگل
درحیات جاودان یک شاخ این مقدار گل
چار باغ دهر را گردیدهام در چار فصل
جز کف پای سَگَت یکجا ندیدم جای گل
همی تا دانی داغت بردلم شورت برسرم[6]
یارمی یارمی خانمی

---

۱. اصل: عاشق.
۲. اصل: بدون «واو».
۳. اصل: که.
۴. وزن ابیات دارای اشکال است.
۵. اصل: جبهه.
٦. اصل: بر سرم در مصرع دوّم آمده که با توجه به تکرار بیت در خاتمه اصلاح گردید.

ای ز مشکین طره‌ات برهر دلی بند دگر

رشته جان را به هر موی تو پیوند دگر

گویدی خورشید ما در ماه باشد فی‌المثل

بر زمین ناید به‌خوبی چون تو فرزند دگر

تا دانی داغت بر دلم شورآب برسرم

یارمی یارمی یارمی

ای[1] مطرب بیا بشنو زمن این نغمه داود را

ناخن به تار دل زنم هرجا برد مقصود را

هر عمر که بی‌دلبر رعنا گذرد

بادی[2] شود از دامن صحرا گذرد

گفتیم بهار آید عیشی بکنیم

چندان که بهار آید، بی ما گذرد

نوروز عجم

تاب زلفت پرتو[3] اندازد به طرف آفتاب

خط مشکینت شکست آرد به حرف آفتاب

دیده در ادراک آغوش خیالت عاجز است

ذره کی ماند کنار بحر ژرف آفتاب

ظلمت ما را فروغ نور وحدت حایل[4] است

سایه از خود می‌رودآخربه طرف آفتاب[5]

---

۱. اصل: این.

۲. اصل: با وی.

۳. دیوان بیدل: سایه.

۴. دیوان بیدل: جاذب.

۵. دیوان بیدل: سایه آخر می‌رود از خود به طرف آفتاب.

در عرق اعجاز حسن او تماشاکردنی[1] است
شبنم گل می‌چکد، این جا ز طرف آفتاب
بس که اقبال جنون ما بلند آوازه[2] است
می‌توان عریانی ما کرد صرف آفتاب
هرکجا با مهر رخسار تو لاف حسن زد
هم ز پرتو بر زمین افتاد حرف آفتاب
جان فشانی‌ها است بیدل در تماشای رخش
چون سحر کس نقد عمر خویش صرف آفتاب

سواره عجم

همه شب برآستانت شده کار من گدایی
به خدا که این گدایی، ندهم به پادشاهی
صنما ره قلندر سزد ار یمن نمایی
که دراز و دور دیدم ره رسم آشنایی
قدح می‌مغانه به من آر تا بنوشم
که دگر نماند ما را ره رسم پارسایی
می‌صاف اگر نباشد به من آردُردتیره
که ز دُرد تیره یابد دل و دیده روشنایی
مه من هنوز طفلی به جفا مباش مایل
که طبیعت تو [میلی] نکند به بی وفایی
سر خود از آن نهادم چو سگان برآستانت
که رقیب درنیاید به بهانه گدایی

---

۱. اصل: کرده. ۲. دیوان بیدل: بلند افتاده است.

بـه قـمارخـانه رفـتم هـمه پـاکباز دیـدم
چـو بـه صـومعه رسـیدم هـمه زاهـد ریـایی
نـه بـه سـرو تکـیه کـردم نـه بـه سـایهٔ صـنوبر
به تو تکیه کردم ای شاه که تـو سـایهٔ خـدایـی
به طـواف کـعبه رفـتم بـه حـرم رهـم نـدادنـد
که بـرون درچـه کـردی کـه درون خـانه آیـی
در دیـر مـی‌زدم مـن ز حـرم نـدابـرآمـد
کـه درآ درآ عـراقـی کـه تـوهم[1] از آن مـایی

افر سه گاه

گـفتم غـم تـو دارم، گـفتا غـمت سـر آیـد
گـفتم کـه مـاه مـن شـو، گـفتا اگـر بـرآیـد
گـفتم زمـهرورزان رسـم وفـا بـیامـوز
گـفتا ز مـاه رویـان ایـن کـار کـمتر آیـد
گـفتم کـه بـرخـیالت راه نـظر بـبندم
گـفتا کـه شب روست او از راه دیگـر آیـد
گـفتم کـه بـوی زلفت گـمراه عـالمم کـرد
گـفتا اگـر بـدانـی هـم بـا تـو[2] رهـبر آیـد
گـفتم دل رحـیمت کـی عـزم صـلح دارد
گـفتا بـه کس مگـو ایـن تـا وقت آن درآیـد[3]
گـفتم کـه نـوش[4] لعـلت مـارابـه آروزکشت
گـفتا تـوبندگی کـن گـو بـنده پـرورآیـد

---

۱. اصل: تو خاص.
۲. دیوان حافظ: هم اوت.
۳. دیوان حافظ: برآید.
۴. دیوان حافظ: بوی.

گفتم که وقت عشرت دیدی که چون سرآمد
گفتا خموش حافظ کین غصه هم سرآید[1]

تمام شد مقام سه‌گاه.

اکنون **مقام نوا**

بلبل شوریده در صحن چمن سازد نوا
طوطی شیرین سخن بر انجمن سازد نوا
جملهٔ آفاق در ذکر خدا مستغرقند
بر سرهر آشیان داغ زغن سازد نوا
هر کسی در ورطه خودبرق غیرت می‌زند
کاسهٔ چین را که بینی در ختن سازد نوا
می‌کنند اهل جنون اظهار حال یکدگر[2]
عاشق بیدل ز شوق یاسمن سازد نوا
روح را با نغمه خوش التفات دیگر است
ای خوش آندم گر بت نامهربان سازد نوا
گرچه جذبی دُرفشانی می‌کند در باب عشق
کی رسد با آنکه در باب وطن سازد نوا

چپانداز مقام نوا

کجا در محرم[3] پروای من بود — هزاران مثل من خونین کفن بود
تو استغنا به عاشق می‌فروشی — مرا هم نیم جانی در بدن بود

ترانه نوا

ای وای ما در این شهریم و دل پابست تو — ای وای شوخ من داد، فغان، ازدست تو
ای وای بی محابا[4] خون عاشق ریختی — داد، فریاد [و] فغان یار از دست تو

---

۱. برآید.
۲. اصل: یکدیگر.
۳. اصل: محزم.
۴. اصل: مهابا.

یـــــار بــــر مــــن بگــو ایــن نــغمه را　　ای وای از مـــــن شــــنو آن قــــصه را
ای وای کــــو رســتم کــو کــاوس کــی　　ای وای کــو جــمشید کــو حــاتم طــی
بســــتم دل خــــود یــار بــه زلف دلدار　　پــا بســته شــدم یــار بــه غــم گــرفتار
ای شــــوخ ســـتمگر جــــفا کــــیش　　رحـــــمی [بـــنما] بـــه عـــاشق زار
ای مـــــاه بگـــو چـــه بـــام داری　　در اوج فــــــلک مـــــــقام داری
خــــوبان جـــهان ســـر تـــو دارنــد　　آیــــــا تــــــو ســـــر کــــدام داری
ســـــبحان اللـــــه چـــه نـــازنینی　　رحــــمن اللــــه چــــه مــــه جــــبینی
از مــــه تــــا تــــو هــمین بــود فــرق　　کــــو بــــر فــلک [و] تــو بــر زمــینی

عملات نوا

وقت را غــنیمت دان آن‌قــدر کــه بــتوانــی　　حاصل از حیات عمر یک دم است تا دانی
پیش زاهد از رندی دم مزن که نتوان گـفت　　بــا طــبیب نــامحرم حــال درد پــنهانــی
یــوسف عــزیزم را[1] ای بــرادران رحــمی　　کز غــمش عــجب دیــدم حــال پــیرکنعانــی
با دعای شب خیزان ای شکــردهان مستیز　　در پــناه یک اسـم است خـاتم سـلیمانـی
جمع کــن بــه احســانــی حــافظ پــریشان را　　ای شکــنج گــیسویت مــجمع پــریشانــی

نــــی حــــوصله آن‌کــــه دلیــرت بــینم　　نــــی طــــاقت آن‌کـــه دیــریرت بــینم
مــــی‌آیی نـــانشسته بــــر مــــی‌خیزی　　در نــــیم نــــفس چگــونه ســیرت بــینم

دور باد از تن سری کارآیش بـاری[2] نشـد　　بشکند دستی که خـم بـرگردن یـاری نشـد
صد بهار آخر شد هر گل به فرقی جا گرفت　　غــنچهٔ نشکــفتهٔ مــا زیب دسـتاری نشـد
در نظر شاهد نداری، دیـده از عـالم بـبند[3]　　کور باد آن‌چشم [که] لذت‌گیر دیداری نشد
حیف آن عمامهٔ زاهد که با صد پیچ و تاب　　رشـته تسـبیح گشت [و] تـار زنـارّی نشـد

۱. دیوان حافظ: رفت.　　۲. اصل: خوانده نشد.
۳. آ: «بوند» و «ای» در مصرع دوّم به جای آن.

هر متاعی را خریداری است در بازار دهر پیر شد زیب النسا او را خریداری نشد

تلقین نوا

الهی واقفی بر حال زارم همی دانی که جز تو کس ندارم
الهی رفته‌ام در خواب غفلت بده آگاهی ازهر کار و بارم
الهی کرده‌ام بسیار تقصیر از آن کرده به‌غایت شرمسارم
الهی چون عزیزم کردی امروز مکن فردا به نزد خلق خوارم
الهی نفس شیطان در کمین است برآرد دیو نفس از جان و مارم
الهی گر بخوانی ور برانی تو دانی بندهٔ بی‌اختیارم
الهی برجنید ایمان ببخشای[1] همین است اصل جای اعتبارم

دنیا را متاعش همه برتافتنی است در کاوش او مشو که ناکافتنی است
هر چیز طلب کنی ازو خواهی یافت جز صحبت دوستان که نایافتنی است

نصرش بیات

جنون را هم نفس امروز با آه سحر کردم
نفیر آتش انگیزی چونی ازخودبدرکردم
دل جان را به بال جذبه پیر مغان بستم
ز نُه چرخ مقدس همچنان تیری گذر کردم
نوشتم‌وصف‌رخسارش‌به‌اوراق‌مه[و] خورشید
قلم آب سیاهی را ز خوناب جگر کردم
به توصیف لب قندت چو طوطی در شکرریزی
زبان خامه را، زین حرف، پرشهد شکر کردم

---

۱. اصل: بوبخشای.

به مکتب خانه وحدت غیاثی سال‌ها بودم
که تا از دفتر عشاق یک مصرع به‌بر کردم

سواره بیات

ای سرو قد سیم تن، از بوستان کیستی
وی غنچه خندان از گلستان کیستی [۱]
آفاق را گردیده‌ام، مهر بتان ورزیده‌ام
بسیارخوبان دیده‌ام اما توچیزدیگری [۲]
خسرو غریب است [و]گدا، افتاده در کوی [۳] شما
شاید که از بهر خداسوی غریبان بنگری

ایله ایله‌ای صنمابس که شوخ خندان دور
اول شفق الچنده مگر آفتاب تابان دور
ای قرق چلق قلیبان کیمنی قاننی توکوم
ایک کوزاری قرهُ برماغینک قزیل قاندور

مشاطه باغ شد نسیم سحری بنده‌ات من
کردند عروسان چمن جلوه گری بنده‌ات من
گریان گریان نالان نالان به همدگر می‌گفتند
بنده‌ات من، یار من اسیرخنده‌ات من

---

۱. بیت مربوط به غزل امیرخسرو دهلوی نیست.

۲. مطلع این غزل
«ای چهرهٔ زیبای تو رشکِ بتان آذری   هر چند وصفت می‌کنم در حسن از آن زیباتری»
از امیرخسرو دهلوی است.

۳. اصل: کاتب در ذیل کوی «شهر» نیز نوشته است.

بگـــــــذشت بــــــــهار عـــــــمر
در بـــــــی‌خبری بـــــــنده‌ات مـــــــن[۱]

عارض از دوگاه می‌باشد، گاهاً به نوا نمود می‌کنند

اکنون **عارض**

حکایت کـرد بـاد از گـل، گـل از پـیراهـن جـانان
کــه نـبود بـوی جـانان جـز نـصیب پـاک‌دامـانان
پر از لاله است صـحرا داغ هـجران دیـده‌ای گـویا
گذشتست آن‌طـرف از دیـده‌ها خـون دل افشـانان
تو خوش زی ای به‌بزم وصل درکف[۲] ساغر عشرت
که من هم سر خوشم بـیرون در از سـنگ دربـانان
بــه دل پــیکان او نــاآمده دل مــی‌رود سـویش[۳]
بـــلی شـــرط مـــروّت بــاشد اســتقبال مــهمانان
به‌فکـر آن دهـان[۴] دل را چـه سـان آرم ز زلف او
نـــیاید شــــیوهٔ جــمعیت از خـــاطر پـــریشانان
کُــلَه کــج کــرده دامـن بـر زده مـی‌آید آن کـافر
خـــــدایــا دور دار آن آفت دیــن از مســـلمانان
به‌دستی می به‌دستی‌دست‌وی، جـامی‌چه‌خوش‌باشد
به پای سرو و[۵] گل گشتن، قدح نوشان، غزل خوانان

اکنون **اُفر مقام نوا**

ز کـــــرامــتش عـــطا کــرد ز ازل بــهشت مـــا را
ز بــهشت رانــد آخــر هــمه فــعل زشت مـــا را

---

۱. به نظر می‌رسد شعر قالب مخمس دارد.
۲. دیوان جامی: در سر.
۳. دیوان جامی: پیشش.
۴. اصل: دهان و دل.
۵. اصل: بدون «واو».

سـقر آفـرید، جـنت بـه جـزای هـربد و نـیک
زکـدام قـوم بـاشم بـه‌چـه سـرنوشت مـا را
نـه شکـوفه‌ای نـه بـرگی،نـه ثـمر،نـه سـایه دارم[۱]
همه حـیرتم کـه دهـقان بـه چـه کـار کشت مـا را
پسـران بـخت بـد را عـدم از وجـود خـوشتر
دل خوش به خـود نـبیند پـدری کـه هست[۲] مـا را
سـر مـو نشـد مـلایم دل سـخت سـنگ حـافظ
چـه کـنم چـه چـاره سـازم ز ازل سـرشت مـا را

تمّت. تمام شد رسالهٔ شش درآمد مع تمام نصرهاش در ایام دولت ظفر قرین جم‌جام حضرت امیر نصرالله بهادرخان سلمه الله بقدمی الدنیا و دارالجنان فی سنه ۱۲۶۴.

۱. آ: بارم.
۲. اصل: کشت.

توضیحات و تعلیقات رسالهٔ گمنام موسیقی

ص ۱۸۵ س ۲

در رسالهٔ موسیقی گمنام، موسیقی نغمه‌ای یونانی شمرده می‌شود که به احتمال منظور از نغمه کلمه یا لغتی یونانی است که کاتب آن را به صورت نغمه تحریر می‌کند در توضیح و ریشه‌یابی کلمه، «موسیقی» را ترکیبی از «موسی» و «قی» می‌شمارد که اطلاقی نادرست است و این گونه تعابیر در آثار موسیقی بعد از قرن دهم رواج می‌یابد. در حالی که متقدمانی چون فارابی، ابن‌سینا، صفی‌الدین و عبدالقادر مراغی و... در آثارشان، موازین و اصول علمی را رعایت کرده‌اند و آراءشان بر اساس روش و بینش علمی زمان خود بوده است. آنها موسیقی را واژه‌ای یونانی دانسته‌اند.

موسیقی از musica لاتینی از musa(e) گرفته شده (پتی‌لاروس) موز نام یکی از نه ربةالنوع اساطیری یونان و حامی هنرهای زیباست. (معین. حاشیه برهان قاطع) در اساطیر «یونان» و «رم» **موزها** نُه خواهرند که در نُه شب از پیوند cé آسمان و زمین با دختران اورانوس پدید آمده‌اند و به سرودخوانی پرداختند. (فرهنگ اساطیر یونان و روم، بهمنش / ج ۲ / ص ۵۹۸).

موسیقی در زبان‌های اروپایی تقریباً همانندی‌هایی دارد. در انگلیسی Music و در

آلمانی Musik و در فرانسه Musique . هم‌چنین، موسیقی در عربی Musiqay و در فارسی Musiqi می‌باشد.

در اغلب متون موسیقی قدیم ایران درباره «موسیقی» و ریشه آن این تعاریف را مشاهده می‌شود.

۱ـ رساله اخوان الصفا: موسیقی تألیفی است و تألیف غنا و الحان از وی است (ص ۴۷ سه رساله).

۲ـ مفاتیح العلوم خوارزمی: الموسیقی معناهُ تألیف الالحان و اللفظه یونانیة.

۳ـ موسیقی کبیر فار ابی: لفظ الموسیقی یونانیه و معناها الالحان.

۴ـ دانشنامه علائی ابن سینا: فالموسیقی علم ریاضی یبحث فیه عن احوال النغم من حیث تتالف وتتنافر....

۵ـ اللوازم الموسیقی احمد مداینی حدادّ: لفظة الموسیقی یونانیة و معناها الحان (ص ۷۹ شرح ادوار) بنابراین، این‌که در رسالهٔ گمنام، مؤلف موسیقی را برگرفته از دو قسمت «مو و سیقی» می‌داند، درهیچ یک از متون موسیقی سابقه ندارد و در کتب لغت نیز این واژه «یونانی» و به صورت «بسیط» آمده است، نه به شکل ترکیبی. نظر مؤلف رسالهٔ گمنام درباره آن‌که موسیقی به معنی «از دقت گره بر مو زدن» است بی‌اساس است.

ص ۱۸۵ س ۴

موسیقی و افلاک

بحث ارتباط موسیقی و افلاک در ادبیات موسیقی ایران قدمتی دیرینه دارد. در رساله «کنز التحف» در فصل «بیان شرف این صناعت» می‌خوانیم که «صناعت موسیقی اشرف صناعاتست» و علوم دیگر هم‌چون مجسطی، علم حساب، نجوم و طب را موقوف بر موسیقی می‌داند و در توصیف فیثاغورث می‌گوید: «واضعان این صناعت حکماءِ الهی بوده‌اند مثل فیثاغورس که واضع این فن او بود و او حکیمی به غایت واصل محقق بود و در ریاضات و مجاهدات به مرتبه‌ای رسیده بود که با تلامذه می‌گفت که من استماع

نغمه‌ای چند از حرکات فلکی می‌کنم و آن نغمات در حجره خیال من متّمکن گشته بود و از آن اصول قواعد این علم بنهاد.

در رسالهٔ موسیقی مجمل الحکمه اخوان الصفا می‌نویسد (۵۳): «بطلمیوس گوید که فلک بزرگترین جسم هاست. اگر وی را آواز بودی همه آوازهای دیگر را باطل کردی و این نه واجب است از آنک آواز را قیاس به رعد و برق و صاعقه و زمین لرزه می‌کنند و نشاید که فلک را به عینه همان صفت بود که اجسام طبیعی را و اگر گوییم آواز ایشان لطیف است، چنانک صدمه وی در هوا تواند شد هم تواند بود و به وجهی دیگر گوییم که هیچ چیز در زمین نیست که مانند آن بر فلک نیست و این غناء بدین لطیفی در زمین هست، نتواند بودن که اگر چه روحانی بود در فلک مثالی از این جنس نباشد و نیز گوییم اتفاق است بر آنک کواکب حیّ و ناطق‌اند و فعل به اختیار کنند اگر چه در فعل به اختیار اتفاق نیست در حیات و نطق و تمیز و عقل و آنچ ایشان به علوم اول و آخر عامل‌اند اتفاق است.

پس شاید بودن که ایشان را آوازی بود موزون خوش ولیکن نشاید گفت که قطعاً نیست و این ناقلان گفته‌اند از آن بزرگان، که فلک را هیچ آواز نیست و همانا که ارسطالیس و افلاطون این نگفته باشند بلی خود به قیاس جزوی و قیاس مرکّب درست شاید کردن که فلک را آوازهاست که از الحان موسیقی خوش‌تر است و فیثاغورث حکیم اول حکیمی بود که او در روزگار خود تألیف این علم کرد و در این دور علم ارثماطیقی تصنیف وی است و گویند او به جوهر لطیف و رقت نفس این آواز از افلاک دریافت و این تصنیف کرد.

در شرح ادوار (عبدالقادر قرن هشتم و صفی‌الدین صاحب ادوار قرن هفتم) در فصل معنی لفظ موسیقی به نقل از احمد مداینی حدادّ در کتاب لوازم الموسیقی می آید: «و قیل یسمّی الموسیقی باسم الفلک الاعظم الذیّ اسمه موسیقاقیا بالیونانیه لشرف ذلک العلم اذ کانت هذه الصناعه يناسبه لشرفه علی سایر الافلاک».

در رسالهٔ بهجت‌الروح (قرن دهم، یازدهم) در باب چهارم در نسبت موسیقی با

کواکب (صص ۳۵، ۳۳) می‌خوانیم: «روایت کرد شیخ محمد شانکی که هر چند حکماءِ قدیم موسیقی را از مخلوقات استخراج کرده‌اند اما سبق الأُمم از نجوم است و محاسبه زیج قدیم چنانکه دوازده مقام را به دلایل قاطعه به دوازده برج نسبت داده‌اند و از این دایره خوب معلوم شود و بیست و چهار شعبه را نیز به توالی اقسام علی الحق به منازل قمر بیست و هشتگانه نسبت کرده و هر دو شعبه را نیز علی حده به برجی از بروج داده‌اند و چهل و هشت گوشه را به کواکب اسطرلابی هندسی نسبت کرده مقرر نموده‌اند و شش آوازه را به کواکب سبعه سیاره توجیه کرده‌اند و از این جدول مفهوم می‌شود.

سپس جدولی راکه نسبتاً کامل است و بسیاری از جوانب مقامات را در آن می‌توان یک‌جا مشاهده کرد می‌آورد.

ص ۱۸۵ س ۷

هفت مقام و نسبت آن به پیامبران

در رسالهٔ گمنام به مقامات هفت‌گانه اشاره می‌شود و مقامات به هفت پیغمبر منتسب می‌گردند، در حالی که مقام هفتم در رساله ذکر نشده است.

بنابر آن‌چه در بهجت‌الروح (۷۷) آمده، مقام هفتم یعنی رهاوی منسوب به حضرت اسماعیل(ع) است و مقامات دیگر هر یک منسوبند به پیامبری، بدین ترتیب:

مقام راست، حضرت آدم.

مقام عراق، حضرت یوسف.

مقام کوچک، حضرت یونس.

مقام حسینی، حضرت داود.

مقام حسینی و نوروز عرب، حضرت ابراهیم.

مقام رهاوی، حضرت اسماعیل.

مقام عشاق، حضرت موسی.

و «تا زمان یزدجرد شهریار» مقامات هفت تا بوده‌اند تا «سعدالدین محیی‌آبادی»

مقامات را به دوازده رساند در مقابل دوازده برج افلاک و چون نوبت به شمس الدین و کمال‌الدین کازرونی و میرفخرالدین و اسحق موصلی و سید حسین اخلاطی رسید، ایشان در هر پرده دو شعبه به مناسبت بیست و چهار ساعت لیلی و نهاری وضع کردند یکی در اوج و یکی در حضیض یعنی یکی در بلندی و یکی در پستی. (ص ۷۸)

رسالهٔ گمنام ترتیب مقامات و انتساب آن بر پیامبران را چنین بر می‌شمرد:

۱. مقام راست، حضرت آدم.

۲. مقام عشاق، حضرت نوح.

۳. مقام نوا، حضرت داود.

۴. مقام مجاز، حضرت سلیمان.

۵. مقام عراق، حضرت ایوب.

٦. مقام حسینی، حضرت یعقوب.

همان گونه:

همانگونه که مشاهده می‌شود بین قول مؤلف «بهجت‌الروح» و «رسالهٔ گمنام» اختلاف نظر وجود دارد. خواه در ذکر مقامات و چه در اسامی پیامبران و انتساب هر یک به مقامات. به نظر می‌آید قول بهجت‌الروح در مورد مقام پنجم که آن را حسینی و نوروز عرب ذکر کرده، مورد تردید باشد چه نوروز عرب از مقامات اصلی نیست بلکه از شعبات محسوب می‌شود.

در رسالهٔ گمنام (ص ٥٦) به نقل از کوکبی در نظمی آمده:

۱. مقام راست، حضرت آدم.

۲. مقام عشاق، حضرت نوح.

۳. مقام نوا، حضرت داود.

۴. مقام رهاوی، حضرت مختار.

۵. مقام بوسلیک، بابا عمر (از اصحاب).

٦. مقام عراق، حضرت ایوب.

و ذکری از مقام هفتم و انتساب آن به بزرگ یا پیامبری نیامده است.

ص ۱۸۷ س ۱

دوازده مقام و شعبات

در کتب و رسالات موسیقی درباره دوازده مقام و شعبات بیست و چهارگانه به اقوال مختلفی اشاره می‌شود. در «کنز التحف» در بخش «ذکر ادوار» دوازده دور اشاره می‌شود یعنی:

۱ـ عشاق ۲ـ نوی ۳ـ بوسلیک ۴ـ راست ۵ـ عراق ٦ـ اصفهان ۷ـ زیرافکند ۸ـ بزرگ ۹ـ زنگوله ۱۰ـ راهوی ۱۱ـ حسینی ۱۲ـ حجازی.

در حالی که مولانا صفی‌الدین در سه بیت مقامات را این‌چنین به نظم کشیده است:

عشــــاق و نــــوا و بــــوسلیک است　　از دوازده دور، بــــعد از آن راست

دیگــــر چــــه عــــراق و اصــــفهانست　　زیــــرافکــــن و پس بــــزرگ از آواست

زنگــــوله و راهــــوی، حســــینی　　و آنگــــاه حــــجاز، جــــمله پــــیداست

در رسالهٔ بنایی (٦٨ـ٦٢) ادوار چنین‌اند:

۱ـ عشاق ۲ـ نوی ۳ـ بوسلیک ۴ـ راست ۵ـ زنگوله ٦ـ اصفهان ۷ـ حسینی ۸ـ حجازی ۹ـ زیرافکند ۱۰ـ راهوی ۱۱ـ عراق ۱۲ـ بزرگ.

همان‌طور که مشاهده می‌شود در این دو رساله ادوار جابه‌جا گفته شده‌اند وگرنه هر دوی آنها از ادوار به یک گونه یاد کرده‌اند.

در بهجت‌الروح به نقل از کوکبی دوازده مقام و شعبات بیست و چهارگانه عبارتند از: (ص ۴۴ـ۴۳).

۱. راست، مبرقع و پنجگاه　　۲. حسینی، دوگاه و محیّر

۳. عراق، روی عراق و مغلوب　　۴. اصفهان، نیریز و نیشابورک

۵. زنگوله، چارگاه و عزال　　٦. عشّاق، زابل و اوج

۷. نوا، نوروز خارا و ماهور　　۸. حجاز، سه‌گاه و حصار

۹. بوسلیک، عشیران و صبا ۱۰. رهاوی، نوروز عرب، نوروز عجم
۱۱. بزرگ، همایون و نهفت ۱۲. کوچک، رکب و بیاتی

بنابراین در نظم کوکبی که در توصیف دوازده مقام است و در بهجت‌الروح، مقام رهاوی ذکر نگردیده است و در بیتی دیگر که صاحب بهجت شاعر آن را ذکر نکرده، در بارهٔ رهاوی آمده: (۴۸)

رهـــــاوی شــــد مــــقام و شــــعبهٔ او تــــو نــــوروز عــــرب را و عــجم گــو

در حالی که می‌توان «نظم کوکبی» موجود در رسالهٔ گمنام را کامل‌تر از آن‌چه در بهجت‌الروح آمده، دانست.

ناگفته نماند در (ص ۹۱) و در جداول موجود در دوایر کتاب بهجت مقام رهاوی با شعبات آن ذکر گردیده است و در مورد مقام اصفهان نسخه بدل بهجت، به جای نیریز و نشابورک «عشیران و صبا» را آورده که مربوط به مقام بوسلیک است و همان‌طور که مصحح کتاب بهجت دقّت فرموده، بنابر مشهور، اصفهان را بـا شـعباتش بـه درسـتی متذکرشده است.

ص ۱۸۷ س ۴

رسالهٔ گمنام در مبحث «بیست و چهار شعبه»، آن ترتیبی را که در دیگر رسالات و منابع مشاهده می‌شود، دارا نیست. چنانکه برای هر مقام به دو شعبه قائل است. اما به طور دقیق ذکر نمی کند که کدام شعبه مربوط به کدام مـقام است و در ضـمن از بـرخـی اصطلاحات نام می‌برد که ذیل هر شعبه نیامده‌اند، و به عنوان شعبات فرعی یا گوشه از آنها نشانی در رسالات بعد از قرن دهم می‌یابیم. شعبات در متن رسالهٔ گـمنام بـدین منوال‌اند:

۱ـ دوگاه ۲ـ سه گاه ۳ـ چهارگاه ۴ـ نوا، بیات ۵ـ مـحیّر ٦ـ بـوحـصار ۷ـ مـبرقع ۸ـ نیریز ۹ـ نشاورک ۱۰ـ نوروز تـرک ۱۱ـ مـغلوب ۱۲ـ رکب ۱۳ـ نـباتی ۱۴ـ زابـل ۱۵ـ اوج ۱٦ـ نــوروز خــارا ۱۷ـ مـاهور ۱۸ـ عشـیران ۱۹ـ نـوروز صبا ۲۰ـ هـمایون ۲۱ـ

نهفت ۲۲ـ عزّال ۲۳ـ عربان (عریان) ۲۴ـ نوروز عجم.

در رساله به جای «حصار» «بوحصار» و به جای «پنجگاه»، «رکب»، «نوروز عرب»، «عربان»، «نوروزترک» و «نوروز صبا» ذکر شده که با دیگر اقوال و اخبار رسالات موسیقی قدیم متفاوت است.

ص ۱۸۷ س ۱۴

تنبور

در رسالهٔ گمنام تنبور از ریشه «تن تره»، سازی است که سی و دو پرده دارد و چنگ را از روی آن ساخته‌اند و به زبان یونانی «تن»، دل است و «بوره» یعنی «خراشیدن» و ترکیب به معنی «خراشیدن دل» است.

تنبور معرب آن طنبور است. (برهان) در فرهنگ دهخدا به جز نام ساز باستانی ایرانیان با معنی دیگر مأخوذ از فرانسه (tamlour) ذکر گردیده که طبلی کوچک است و با دو چوب باریک نواخته می‌شود.

صاحب «نفایس الفنون» گوید: «طنبور همان است که اکنون به کمانچه مشهور است. قسمی ماندولنیا از ذوات الاوتار و آن در ایران و بلغارستان و میان عرب متداول است از آلات موسیقی و از دوات الاوتار است، قسمی از آن را «شش تا» گویند که شش تار دارد و قسمی دیگر را «سه تا» که «سه تار» دارد. در قدیم دو وتر بر آن بوده و امروز تا شش وتر نیز بر آن کنند. (tambour به فرانسه pandor/ دایرةالمعارف اسلامی ج ۳ / ص ۵۹۹ س ٦٨) (ده)

در منتخب اللغات بدین سبب که شبیه «دم بره» است، «دمبره» یا «طنبوره» گفته شده، درحالی که صاحب آنندراج آن را معرب «تونبره» لغت هندی به معنی کدوی تلخ می‌داند زیرا که این ساز را از کدو می‌ساخته‌اند. (ده)

آن‌چه در رسالهٔ گمنام آمده در رسالهٔ تحفة السرور درویش علی چنگی مشاهده می‌شود و آن را به نقل از حکمای یونان مرکب از «طن و بوره» یعنی خراشیدن دل ذکر

کرده است.

در تاریخچه مختصر موسیقی (ص ۴۳) تقی بینش براین باور است که تنبور (تمبور) از تنب و تمب به معنی بالاگرفته شده است که در تنبک و دمبک و جزایر تـمُب (کوچک و بزرگ) دیده می‌شود (مثل گنجور و مزدور).

تنبور در متون کهن فارسی ذکر گردیده است. در رسالات پهلوی ایران باستان نظیر رسالهٔ درخت آسوریک ذکر آن می‌آید: «چنگ و وین (ون) و کنار و بربط و تمبور همه که زنند، به کمک من سرایند».

ذکر تنبور در بندهش و کارنامه اردشیر بابکان و رسالهٔ خسرو قبادان وریدک نیز آمده است. چنانکه در «کارنامه» اردشیر در زندان اوقات خود را با تـنبور نـوازی و آوازخوانی می‌گذراند. در رساله ابن خرداد به آمده که طنبور را همراه زُرنای و سورنای را با دهل می‌نواختند و در ری و طبرستان و دیلم نواختن طنبور رواج داشته و ایرانی‌ها طنبور را برتر از سایرآلات موسیقی می‌دانستند.

در موسیقی کبیر فارابی مفصل درباره طنبور و انواع آن (بـغدادی و خـراسـانـی) صحبت شده است. در مفاتیح‌العلوم خوارزمی از طنبور میزانی (ساز بغدادی) باگردنی دراز یاد می‌شود. رسالهٔ دانشنامه علائی ابن سینا و درةالتاج قطب‌الدین شیرازی و نفایس الفنون محمد آملی و آثار عبدالقادر مراغی در بخش سازشناسی به ساز طنبور و معرفی آن پرداخته‌اند. عبدالقادر از طنبور شروانیان و طنبوره ترکی نیز نام می‌برد و اشکال آنها را توصیف می‌کند.

در رسالات پهلوی بیشتر به پنج ساز اشاره می‌شود: چنگ، ون، بربت، تمبور و کنار. (رسالهٔ خسرو قبادان وریدک، رسالهٔ درخت آسوریک و بندهش)

در شاهنامه ابومنصور ثعالبی از رسالهٔ خسرو قبادان روایـتی آمـده کـه در آن بـه هم‌نوازی تنبور و نای اشاره می‌شود (تنبور از دیر باز، سید خلیل عالی نژاد ص ۷۵).

در رسالات موسیقی قدیم، به این‌که نای را در زمان حضرت رسول اکرم ساخته باشند، اشاره نشده است و به نظر می‌رسد تحت تأثیر فضای مذهبی عصر مؤلف، این

تفاسیر متداول شده باشد.

ص ۱۸۸ س ۱۵

غرو: نی و نای میان تهی که به عربی «مزمار» گویند. خامه، کلک، قصب (فرهنگ‌ها).

ص ۱۸۸ س ۱۶

افلاطون

ابن ارسطون یا اریستن، افلاطون، از شاگردان فیثاغورس بود که با سقراط نزد او تلمذ می‌نمود. لیکن در زمان حیات سقراط اشتهاری در میان علماء نداشت. وی بزرگ‌زاده و از خاندان‌های معروف علم یونان است و خود به تمام فنون طبیعی آگاهی داشت. آثار گرانبهایی در علوم فلسفی تصنیف نمود (ده). نام افلاطون در ادبیات و اشعار فارسی نامی است آشنا و گاه او را با دیوژن خم‌نشین اشتباه کرده‌اند و خم‌نشین خوانده‌اند. نظامی سروده:

چو عاجز وار باید عاقبت مرد چه افلاطون یونانی چه آن کرد

کسی را کان سخن در گوش رفتی گر افلاطون بدی از هوش رفتی

ازآن‌جایی‌که آراء افلاطون و تأثیر وی در متون موسیقی مطرح بوده نظرات برخی از مؤلفان رسالات قدیم موسیقی ایران را ذکر می‌کنیم. مؤلف بهجت‌الروح (ص۲۷) نوشته:

«گویند افلاطون الهی به حسب قضای خالق البرایا بدان صحرا گذر کرده کیفیت احوال قُقْنُس به امرالله قیام می‌نمود آن حال مشاهده می‌کرد از غایت فهم و کیاست و تفرس بعضی از نغمات غریبه را از نالهٔ جانسوز ققنس استنباط کرده و استادان دیگر هرکس از غایت قوّت دراکه هر آهنگی از جانوری معلوم نموده در سلک نغمات در آورده‌اند» که می‌بینیم افلاطون را با ققنوس افسانه‌ای مرتبط می‌داند و آن‌چه افلاطون در موسیقی بیان می‌کند ملهم از نغماتی می‌داند که از ققنوس فراگرفته و شنیده است. هر چند در انتهای فصل بر این بیانات تردید می‌ورزد و می‌نویسد: «اما بعضی از عقلاء و

حکماء متفق‌اند که آوازی که بر آن حکم موسیقی توان کرد جز نوع انسان را نباشد علی اختلاف الروایات» در همین رساله در فصل معرفی سازندگان برخی از ادوات و آلات موسیقی (ص ۹۰)، ساز ارغنون را ساخته افلاطون ذکر می‌کند.

در کنز التحف (سه رساله / ۹۴) نقل می‌گردد که فیثاغورس واضع موسیقی است و «بعد از آن حکماء دیگر مثل افلاطون و ارسطاطالس و بطلمیوس مخترعات خویش هم بر آن می‌افزودند و هم ایشان در استخراج این علم بر لهو و طرب مقصود نبود، بل غرض استیناس ارواح و تألّف نفوس با عالم قدس بود و آلات و ادوات این صنعت در صوامع و معابد محفوظ می‌داشتند».

در مجمل‌الحکمه بخش رسالهٔ موسیقی اخوان الصفا (ص ۵۳) دربارهٔ ارتباط افلاک وکواکب و موسیقی اظهار می‌شود که ارسطاطالیس، افلاطون و بطلمیوس و تابعان ایشان این دعوی راکه افلاک وکواکب را آواز باشد مناسب آواز سازها و لطیف‌تر و لذت‌انگیزتر به طوری که برخی می‌گویند رد می‌کنند و می‌گویند: «محالست و حقیقت آن است که اگر افلاک وکواکب را آوازی باشد، آواز روحانی بود نه جسمانی بی‌شک. اما به طور کلی در مجمل‌الحکمه اخوان‌الصفا بر این تاکید می‌ورزد که شارحان و مترجمان اقوال فلاسفه قدیم یونان به طور دقیق آراء آنان را نقل نکرده‌اند و خود چنین در نظر دارند که فیثاغورث و پیروان وی آن نسبت عددی که نغمات را ایجاد می‌کند بین کرات نیز قایل بودند و معتقد بودند که از گردش کرات و افلاک آوازی خوش صادر می‌شود که باگوش آدمی شنیده نمی‌شود.

ص ۱۸۹ س ۳

رباب (rabāb)

سازی زهی و رشته‌ای، رباب عربی است و پارسی آن رواده ravādah است و رباب معرب آن است. **رواد** به معنی **آواز حزین** است و «ها» برای نسبت است (ده) سازی رشته‌ای که با کمانه (آرشه) نواخته می‌شده، در ایتالیا (rebaca) و در اسپانیا (rābē) نام

دارد (فرهنگ ریمان ص ۱۰۸٦).

در تاجیکستان روبوب (rubob) در ازبکستان و افغانستان به آن روباب (rubāb) می‌گویند. در ایران نزد اهل موسیقی robāb و نزد اهـل لغت رَبـاب rabab نـامیده می‌شود. فارمر معتقد است که رباب از هند به ایران آمد و در ایران آرشه یا کمانه به آن مضاف شد و از طریق اعراب به اسپانیا رفت و از اسـپانیا بـه اروپـایی‌ها مـعرفی شـد (فرهنگ‌سازها، ملاح /۳۴۴)

آن‌چه مصحح به عنوان رباب در تاجیکستان و ازبکستان دیدم، سازی است رشته‌ای که آن را روی سینه می‌گذارند و با مضراب (مثل تار فارسی به شیوه تارنوازی دوران قاجار و تارنوازان آذربایجان) می‌نوازند و ٦ سیمه است. در رسالهٔ موسیقی عبدالرحمن غزنوی می‌آید که رباب در زمان خوارزمشاه رواج یافت و ویژگی آن کوهستانی بودن و آواز خشک داشتن آن است. مقصود از آواز، صدای ساز است که خشک و دارای پنج تار است.

شاید مقصود از این رباب، ربابی است که امروزه دارای شش تار شده است. چون برخی از سازهای زهی مثل تار ایرانی تا صد سال پیش دارای پنج سیم بوده، بعد یک سیم به آن اضافه شده است. یا سه تار که امروزه دارای ۴ سیم است و دوتار یا تنبور خراسان که دارای سه سیم است، حال آن که در گذشته دو سیم داشته‌اند.

با توجه به اسناد موجود رباب سازی قدیمی است و قول مؤلف رسالهٔ موسیقی گمنام که پیدایش این ساز را در عهد خوارزمشاه می‌داند، اساسی ندارد. زیرا در موسیقی کبیر، فارابی (قرن چهارم) فصلی به معرفی رباب اختصاص داده است. چنانکه گوید: (ص ۳۵۷) «رباب نیز از آن سازهاست که نغمه‌های آنها از بخش کردن تارهای موجود در ساز حاصل می‌شود. در رباب گاه یک تار به کار می‌برند گاه دو تار. ای بسا که در رباب چهار تار می‌بندند... نوازندگان رباب را عادت است که نغمه‌هایی را که به شنیدن آنها خو گرفته‌اند از مکان‌های معینی در رباب حاصل کنند و دیگر این مکان‌ها را به یاری دستانی مشخص نسازند یعنی انگشتان را آن چنان بر تارها می‌نهند که از محل آنها نغمهٔ مطلوب

بر می‌خیزد.

ص ۱۸۹ س ۳

خوارزمشاه

عنوانی است عمومی برای امراء و سلاطین مستقل ولایت خوارزم که به موجب روایات ابوریحان بیرونی و برخی مآخذ چینی در ادوار قبل از اسلام غالباً مستقل بوده‌اند و ظاهراً این عنوان از قدیم بر آنها اطلاق شده است. بعدها عنوان خوارزمشاه به اعقاب نوشتکین غرچه اطلاق شد که به نام خوارزمشاهیان مشهور شدند. (دایرةالمعارف فارسی ـ دهخدا).

خوارزمشاهیان سلسله‌ای از سلاطین مسلمان خوارزم که از سال ۴۷۰ ه.ق تا حدود ۶۲۸ ه.ق در مملکت خوارزم یا متعلّقات آن حکومت کرده‌اند، مؤسس سلسله نوشتکین غرچه طشت‌دار ملکشاه بود و از جانب او در ۴۷۰ ه.ق ولایت خوارزم را که در آن زمان منال آن حوالهٔ طشت خانه بود یافت. بعد از اخلافش در آن ولایت فرمانروایی کردند. سلسلهٔ خوارزمشاهیان در اوایل حال تابع سلسلهٔ سلاجقه بودند و در زمان سنجر بن ملکشاه داعیه استقلال یافتند. (دهخدا) با نام خوارزمشاه به دو نام یکی آلتونتاش به عنوان حکمران خوارزم به زمان محمود و اوایل حکومت مسعود غزنوی و دیگری علی بن مأمون بن محمد فرزند مأمون بن محمد (تتمهٔ صوان الحکمه ص ۴۵) در فرهنگ‌ها بر می‌خوریم که مقصود مؤلف رسالهٔ گمنام به طور کلی عهد خوارزمشاهیان است.

حال ممکن است ربابی پنج سیمه در زمان خوارزمشاه متداول شده باشد، ولی به این اقوال چندان نمی‌توان تکیه کرد.

ص ۱۸۹ س ۵

قبوز qobbuz (**قپوز** qoppuz)

سازی رشته‌ای و زهی (مثل عود، رباب و بربط)،/ عبدالقادر از آن با نام «قوپوزومی» یاد کرده است که: «قطعه‌ای چوب را مجوف سازند به شکل عودی کوچک و بر نصف روی آن پوستی کشند و پنج وتر بر آن بندند و طریقه اصطخاب معهود آن (کوک متعارف) مثل عود بود.» فارمر در تاریخ موسیقی عرب (ص ۲۰۹) دو ساز را از خانواده عود معرفی می‌کند. یکی قپوز و اوزان که از اختراعات مردم ترکیه است و در زمان صلاح‌الدین در مصر متداول شد. قپوز دارای ۴ رشته سیم جفت بوده با صدایی بم. (فرهنگ سازها، ملاح، ص ۵۴۲ ـ ۵۴۳) امروزه عاشیق‌های آذربایجان ایران به ساز عاشیقی قوپوز نیز می‌گویند که دارای ۹۰ سیم است در سه رشته سه تایی. ساز از ردهٔ تنبور که به آن عود دسته بلند یا بغلاما (baglāmā) نیز می‌گویند.

ص ۱۸۹ س ۷

رود rud

رود که به معنای مطلق ساز، رشتهٔ ساز و تار و سیم، در موسیقی است به معنی سازی رشته‌ای مثل بربط و عود نیز می‌باشند. در فرهنگ‌ها نوعی ساز از خانواده ذوی‌الاوتار و نیز به معنی بربط از آن یاد شده است.

ملاح رود را همان بربط و عود می‌داند با این تفاوت که در بعضی از صفحات ایران کاسهٔ طنینی‌اش را یکسره پوست می‌کشیدند و یا قسمتی از آن پوست داشته است. در آغاز دارای سه رشته یا سه تار بوده، با مضراب یا شکافه و یا زخمه نواخته می‌شده است احتمالاً نام عود بعدها بر این ساز نهاده شده باشد. (فرهنگ سازها ص ۳٦۴).

سازنده رود در رسالهٔ گمنام معلوم نیست ولی این ساز در زمان «اسکندر ذوالقرنین پیدا شده، در میان عربان بدیهه‌گو» در حالی که در داستان اغانی ساختن افلاطون، نظامی ابداع رود را به افلاطون نسبت می‌دهد. و می‌سراید:

چـــو آن نـاله را نسـبت از رود یـافت در آن پـرده گـه، رودگـر، رود سـاخت

زاگس آن را سازی کوچک می‌داند و در شوروی عود را روت ruth می‌گویند و کیسوتر kieswetter آن را «کمانچه بمی» می‌داند. در حالی که ادوی یل Advielle آن را نوعی چنگ به شمار می‌آورد.

هم‌چنین مؤلف گمنام بر آن است که برخی بربط را هـمان رود مـی‌دانـند ولی از شخص دیگری نقل می‌کند که رودسازی به جز بربط است که دارای دو تار می‌باشد یک تار آن از «مو» و یک تار آن از سیم است «منظور از مو یا موی حیوانات مثل اسب و غیره است یا ابریشم.

ص ۱۸۹ س ۱۱

غجک

همان غژک qeĵak یا غیچک qjĉak است، سازی از خانواده آلات موسیقی رشته‌ای مقید که با کمانه یا آرشه آن را می‌نوازند.

آن را به صورت «قچک» نیز نوشته‌اند و نیزغزک (آنندراج، فـرهنگ نـظام) غـژه (انجمن آرا) غزک (سروری و سرمهٔ سلیمان) غچک (برهان) شیزان و شیشک (اخوان الصفا). عبدالقادر آن را سازی از خانواده آلات مجروره یعنی کمانه دار می‌داند که بر کاسه آن مثل دف پوست می‌کشند و ده وتر دارد.

مؤلف رسالهٔ گمنام سازنده این ساز را ناصر خسـرو و ابـوعلی سـینا مـی‌دانـد کـه به اشتراک مساعی این ساز را بنا کرده‌اند. باتوجه به شـواهـد مـوجود و ذهـنیتی کـه به خصوص از ناصرخسرو داریم، وی اهل زهد و پارسایی است و به تـحقیق چـنین موضوعاتی علاقمند نبوده است. شاعر به اندرز و پند می‌پردازد و همگان را از تمنّیات دنیوی برحذر می‌دارد تا دین و آیین را فدای ساز و نوای مطربان و لهو و لعب و مجالس عیش و نوش نکنند. چنانکه سروده:

شـــد پـــرده مـیان تـو و آن حکـمت آن پـــرده کـــه بســـتند بـــر چـغانه

یا:

مصحف و تسبیح را سپس چه نهی چون سپس بر بط و می و غزلی

ناصرخسرو از چهل سالگی از دربار و کار دیوانی کناره‌گرفت و به زهد و عبادت و سفر و تبلیغ برای مذهب اسماعیلیه مشغول شد. با توجه به تولّد وی که به سال **۳۹۴** هـ.ق اتفاق افتاد و در این هنگام ابن سینا (تولد **۳٦۳** هـ.ق) حدود سی‌سال داشت و مسلماً این دو باید در جوانی ناصر خسرو و پیری ابن‌سینا مشترکاً ساز را ساخته باشند در حالی که در هیچ یک از آثار آنها و آراءِ مورخان آن زمان و تذکره‌نویسان، اشاره‌ای به ساختن ساز غچک با همکاری ناصرخسرو و ابوعلی سینا نشده است. به خصوص سازی که به زعم مؤلف رسالهٔ گمنام «مغز سر را خالی می‌کند.»

ص ۱۸۹ س ۱۴

شمامه ŝamāmah(eh)

دستنبو، ترنج و هر چیز خوش‌بو. (ده) سازی است بادی که به آن شبّابه می‌گویند. اعراب آن را مزمار و یراعه می‌نامند. (فرهنگ سازها/ ملاح ٤٥٦).

ص ۱۹۰ س ۱

جمشید

از جم اوستایی yima سانسکریت (ودا) yama پهلوی yam و شید xshaeta پهلوی šhêt به معنی درخشان نام پادشاهی است معروف که او را عربان منوشلخ می‌نامند. اول جم نام داشت یعنی سلطان و پادشاه بزرگ و سبب جمشید گفتن آن شد که او سیر عالم می‌کرد. چون به آذربایجان رسید رودی بود که آفتاب به نقطهٔ اول حمل آمده بود، فرمود که تخت مرصعی را در جای بلندی گذاشته و تاج مرصعی بر سر نهاده بر آن تخت نشست، چون آفتاب طلوع کرد شعاع آفتاب بر آن تاج و تخت افتاد و چون به زبان پهلوی شعاع را شید می‌گویند، این لفظ را بر جم افزودند. یعنی پادشاه روشن و در آن

روز جشنی عظیم کردند و آن روز را نوروز نام نهادند. (برهان) جمشید پسر یا برادر طهمورث بود و فرقه‌ای برادرزاده طهمورثش می‌دانند. در زمان جهانداری وی ممالك عالم به‌کمال آبادانی رسید. (ده) در داستان‌های ملّی مدّت سیصد سال در زمان جم بیماری و مرگ نبود تا او گمراه شد و جهان برآشفت و بیماری و مرگ بازگشت. (شاهنامه) در وندیداد (فصل ۲) او نخستین کسی است که اهورامزدا دین خود را بدو سپرد، در روایات داستانی ایران جم یکی از بزرگترین پادشاهان سلسلهٔ پیشدادی است و در ادبیات پارسی «جام جهان‌نما» بدو منسوب است که به آن جام جم نیز گویند (حاشیه برهان، معین)

ص ۱۹۰ س ۳

روح‌افزا ruh afzā

سازی رشته‌ای است که عبدالقادر از آن خبر می‌دهد در مقاصد (۱۲۷) گفته: «امّا روح‌افزای و آن سازی بود که کاسهٔ آن بر شکل ترنجی بود و بر آن شش وتر بندند ومزوّج چهار وتر آن ابریشم باشد و دو وتر مفتول برنج و چهار وتر آن را حکم دو نغمه باشد و آن را به طریق طنبورهٔ ترکی مصطخب [کوك] گردانند و دو وتر مفتول کوك می‌شوند و دو سیم دیگر آن حکم نغمهٔ راجع را دارند. در حقیقت روح‌افزا تنبور یا دو تاری است که سیم‌های اصلی‌اش جفت بسته شده‌اند (فرهنگ سازها، ملاح / ۳٦۰) در رسالهٔ گمنام روح‌افزا نوعی تنبور سه‌سیمه، با آوازی خوش که بزرگتر از تنبور است.

ص ۱۹۰ س ۵

ارغنون arqanun

ساز باستانی (معرب از یونانی) بعضی آن را ترجمه مزامیر می‌دانند. یعنی جمیع سازهای تفننی و بعضی دیگر گویند، چون هزار آدمی از پیر و جوان همه به یک‌بار به آوازهای مخالف یکدیگر چیزی بخوانند، آن حالت را ارغنون خوانند و جمعی دیگر گویند که

ارغنون، ساز و آواز هفتاد دختر خواننده و سازنده است که همه یک چیز را به یک‌بار و به یک آهنگ با هم بخوانند و بنوازند. (برهان) و گویند که ارغنون هشت هزار لوله و آلات دارد. (آنندراج) سازی است مخصوص مسیحیان که در کلیساها نوازند، نی‌های درشت و خرد کاواک را به اصول زیر و بم وضع کرده و در دنبال چیزی شبیه دم ساخته‌اند به تدریج که می‌کشند به سبب هوایی که حاصل شود از آن چوب‌ها آوایی مانند موسیقار شنیده می‌شود و در روزهای معین در کلیساها نوازند. (شعوری) و آن آلتی است از ذوات النفخ و دوگونه بوده: زمری و بوقی. (فهرست ابن الندیم، چ مصر، ص ۳۷۷، س ١٦) کازیمیرسکی گوید: از آلات موسیقی است شبیه کلاوسن ارگ. (دهخدا)

در ادبیّات منظوم، ارغنون از سازهای پر کاربرد است. فرخی سروده:

هنوز رود سرایان نساختند به روم — ز بهر مجلس او ارغنون و موسیقار

و خاقانی گفته:

از این سراچهٔ آوا و رنگ دل بگسل — به ارغوان ده رنگ و به ارغنون آوا

نام‌های دیگر ارغنون، ارغان و ارغون و ارغنن است. در غیاث‌اللغات آمده ارغنن که وی خالی باشد به چرم اندر کشیده و برآن رودها بندند و آن چه اکنون به سهم می‌رسد، مربع باشد مشابه صندوق. منوچهری گفته:

همه ساله دو چشمت سوی معشوق — همه روزه دو گوشت سوی ارغن

ملاح در فرهنگ سازها (ص ۵۳) می‌نویسد: «سازی است از خانواده آلت موسیقی بادی صورت ابتدایی این ساز نای انبان یا نی انبان است و دربارهٔ اختراع این ساز متذکر می‌شود که «اولیا چلبی اختراع ارغنون را به حضرت داود نسبت داده است. فارمر نوشته است. ارغنون و سازهایی مانند قانون وقیتار و حتی لفظ موسیقی همه در اصل یونانی هستند و استعمال آنها در قرن سوم هجری در ایران شایع و از راه زبان عربی و ترجمهٔ نوشته‌های یونانی به ایران وارد شده است و به احتمال قوی موریستیس یونانی مخترع ارغنون است». در فهرست الندیم (قرن سوم هـ. ق) کتاب سازشناسی، ساخت انواع

ارغنون بوقی و زمری را به موریسطوس نسبت می‌دهد که صدایش تا شصت فرسنگ شنیده می‌شود. حاج خلیفه در کشف‌الظنون (ج ۲، ص ۱۹۰۳) نوشته است: «ارسطو اندیشید و سرانجام ارغنون را ساخت» ابن سینا در شفا از ساز ارغنون با نام ساز رومی یاد می‌کند و می‌گوید: «بعض اوقات سازهایی می‌سازند که هوا را در آنها می‌دمند و این یک ساز مرکبی است شبیه ساز معروف رومی به نام ارغنون» و نیز در مفاتیح العلوم خوارزمی ارغنون را سازی یونانی مرکب از سه کیسه بزرگ از پوست گاومیش می‌داند که به هم مربوطند و لوله‌های برنجی روی آنها گذاشته شده و سوراخ‌های معینی دارند که نوازنده صداهای خوش را از آنها تولید می‌کند. ارگ‌های بزرگ کلیساها و ارگ‌های معمولی برگرفته از «ارغنون» باستانی‌اند.

نظامی نیز این عقیده را هم مخترع افلاطون دانسته‌اند (برهان، دهخدا). در بیتی نقل می‌کند:

چو بر چرم آهو، بر اندود مشک — نوایی‌تر، انگیخت از رود خشک
پس آن گه برآن رسم و هیئت که خواست — یکی هیکل از ارغنون کرد راست
چو او تار آن ارغنون شد تمام — شد آن عود پخته به از عود خام

ارغنون آن گونه که در رسالهٔ گمنام آمده، سازی رشته‌ای است با دویست تار که ۴۰ نفر آن را می‌نوازند و سپس مؤلف آن را سخن عوام می‌داند و از ریشه بی‌اساس که مشخص نیست چگونه سازی است. ملاح آن را از خانواده آلات بادی مطلق، می‌داند که صورت ابتدایی آن نای انبان (نی انبان) است.

در باب چهارم «سفر پیدایش (آیه ۲۱)» کتاب ایوب (آیه ۱۲ و ۲۱) کتاب مزامیر (باب ۳۰، آیه ۳۱)

قول عبدالقادر صحیح‌تر و قابل توجه است که در مقاصد الالحان (ص ۱۳۵) می‌نویسد: «اما ارغنون و آن را در فرهنگ بسیار د رعمل آورند و آن نای‌ها بود که دو صف یلی یکدیگر ترکیب کنند و نای‌هایی آن را از قلع می‌سازند و نای‌های بم آن طویل باشد و نایهای زیر قیصر و در عقب آنها از طرف دست چپ دمی باشد چون دم

آهنگران بر آنها استوار کرده، چنانچه نفخ از آن دم در مجموع نای‌ها در رود، پس استخراج نغمات کنند و بر یک طرف ساز بر دهان ثقبه‌ها، پرده‌ها باشد مدوّر، به مقدار نخودی که آنها را چون فرو گیرند، دهان آن سوراخ گشاده شود و آواز مسموع گردد.

نوع پیشرفته این ساز ارگ orque است. انواع آن ارغنون آبی، زمری، بوقی و دهنی است.

ص ۱۹۰ س ۸

راه جامه‌دران

در خاتمه رسالهٔ گمنام از چند راه مشهور نام برده شده است. یکی راه جامه‌دران است که آن را ساخته مصّنفان می‌داند. جامه‌دران گوشه‌ای است در موسیقی دستگاهی ایران.

ص ۱۹۰ س ۱۱

راه خارکش

امروزه کاربردی ندارد و در متون ادبی شفاهی از آن یاد شده است. مثل بیتی از ظهیر فاریابی:

نوای خارکش ازعندلیب،نیست عجب — که مدتی سروکارش نبود، جز باخار

لحنی با نام خارکن از الحان ساسانی ذکر گردیده که بعضی فرهنگ‌ها دو لحن را یکی دانسته‌اند. (واژه‌نامه).

ص ۱۹۱ س ۱

راه خسروانی

از الحان باربدی در قدیم هفت خسروانی داشتیم که نواهای مخصوص شاهان بود و در موسیقی کنونی خسروانی نام گوشه‌ای است در دستگاه ماهور و راست پنجگاه شمس قیس در المعجم «خسروانی»ها را شعرگونه می‌داند ولی خواجه نصیرالدین درمعیار

الاشعار(۴۰۵) آنها را دارای‌وزن‌می‌داند، ابن‌سینا از «خسروانی» به عنوان الحان کهن نام می‌برد که بر ایقاع موصل استوارند. (واژه‌نامه، ۳۹۹)

ص ۱۹۱ س ۶

راه شبدیز

در موسیقی کنونی کاربردندارد. شبدیز نام اسب خسرو پرویز بوده، مرکب از «شب» و «دیز» به معنی سیاه یعنی شب رنگ و سیاه فام. راه شبدیز از سی لحن باربدی به شمار می‌رود (نظام و آنندراج) نظامی سروده:

چـون آن شـبگون گـرفتی راه شـبدیز　　شـدندی جـملهٔ آفـاق شب‌خـیز

ص ۱۹۱ س ۶

راه گل

از منابعی که «راه گل» را به عنوان نوایی از موسیقی معرفی می‌کند، رسالهٔ گمنام موسیقی است. بیت در اصل نسخه ذکر نگردیده بود و از دیوان منوچهری استخراج و درج گردید. منوچهری از معدود شاعرانی است که «راه گل» را به عنوان لحن و آهنگ یا پرده‌ای خاص معرفی می‌کند.

قـمریان راه گـل ونـوش لبـینا رانـدند　　صلصلان باغ سیاووشان با سـرو سـتاه

ص ۱۹۱ س ۸

راهوی

رهاوی، رهاب، نام مقامی از مقامات دوازده گانه اصل است که در موسیقی قدیم ایران از الحان عهد ساسانی به شمار می‌آمده، امروزه نام گوشه‌ای است در دستگاه شور که در برخی دستگاه‌ها و آوازها نیز اجرا می‌گردد.

ص ۱۹۱ س ۱۶

چهار ضرب

بحر هفتم از اصول هفده گانه موسیقی نواختن ضرب زورخانه‌ای (دهخدا) و نوعی نواختن ساز که در هندی آن را چوتالا گویند. (آنندراج) در شرح ادوار صفی‌الدین، عبدالقادر نقل می‌کند که «بعد از دور و زمان مولانا صفی‌الدین عبدالمؤمن رحمة الله شخصی محمد شاه ربانی [رُبابی] نام آن را وضع کرد و زمان دور آن مساوی دور ثقیل رمل است اعنی بیست و چهار نقره. لکن ما زمان دور آن را به تضعیف تضعیف به نود و شش نقره در عمل آوردیم و به تنصیف به شش نقره و برای صورت دوایر آنها مثالی وضع کردیم بر این موجب.

اما زمان دور چهار ضرب ۹٦ نقره، ۲۴ فاصله است و زمان دور چهار ضرب ۴۸ نقره، ۱۲ فاصله و زمان دور چهار ضرب ۲۴ نقره، ٦ فاصله و زمان دور دوازده نقره، ۳ فاصله و زمان دور چهار ضرب، ٦ نقره، یک فاصله و یک سبب خفیف. اما زمان ۹٦ نقره و ٦ نقره از اعتدال برطرف است. اما چهار ضرب، ۲۴ نقره و ۴۸ نقره به اعتدال‌اند و به طبایع اقرب از آنها و آن از منهٔ خامسهٔ مذکوره را با از منه ثلثه اعنی سبب و وتد و فاصله تقطیع می‌توان کردن، امّا به فواصل مثال نمودیم برای سهولت. (ص ٢٦٦ـ٢٦٧)

در جامع الالحان عبدالقادر در توضیح چهار ضرب همین مطالب را تکرار می‌کند و می‌گوید:

«اما دایرهٔ چهار ضرب نود و شش [۹٦] نقره زمان دور آن ضعف زمان دور چهار ضرب چهل و هشت نقره باشد و تقطیع این دایره به بیست و چهار [۲۴] فاصله کنند و ضروب آن همان چهار است. پس ازمنه‌ای که بین الضروب واقع شوند، ضعف ازمنه‌ای باشد که بین الضروب چهار ضرب ما قبل آن باشد و ازمنه‌ای که بین الحرکات انامل واقع شوند، به ذهن رعایت آنها باید کرد. چنانک قبل از این معلوم شد که این دور را مضاعف توان کرد اما از طبع بعید باشد. امّا چهار ضرب اوّل را که بیست و چهار نقره است، تنصیف کنند. دوازده نقره باشد و آن را به سر فاصله تقطیع کنند. اکنون ما برای

تبیین و ایضاح آنها چهار دایره وضع کنیم و درهر یکی اعداد نقرات آن را باز نماییم براین مثال». و دایره‌ای را رسم کرده‌اند که در این‌جا هر دو دایره موجود در شرح ادوار و جامع‌الالحان را می‌آوریم که در آن تعداد نقرات در دوایر مشخص گردیده‌اند.

آن‌چه در رسالهٔ بنایی می‌آید کمی با گفته صفی‌الدین و عبدالقادر تفاوت دارد و چهار ضرب همان ثقیل رمل نیست بلکه از آن گرفته می‌شود و برای معرفی چهار ضرب در رساله بنایی برای چهارضرب انواعی نیز ذکر می‌گردد: (۱۱۶ـ۱۱۷)

نخست وزن ثقیل رمل توضیح داده می‌شود «**تَنَنَنْ تَنَنَنْ تنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ** بر وزن **متفاعلن مفعولن مفعولن فعلن** و آن را عرب **ثقیل الرمل** گوید و در فارسی **شادیانه** گویند و چون از این دور فاصله دوم و دو سبب که یکی آن است به سببی و زمان سادسی عوض سازند، آن را چهار ضرب گویند. به شرط آن‌که ضرب فاصله اولی و سبب یکی آن و ضرب زمان سادس و سبب یکی آن را به کف نگاه دارند و چهار ضرب ثانی را به اصابع اربعه که «خنصرو بنصر و سبابه و وسطی» بود نگاه دارند مثل:

تَنَنَنْ تنْ تَنْتَنَن تن تَنْ تَنْ تَنْ تَنَنَنْ (سبابه) و این را چهار ضرب صغیر خوانند.

اما چهار ضرب اوسط (۱۱۸) دارای اتانین چنین است:

تَنَنَنَنَنَن تَنَنَن تَنَنَنْ (سبابه و ابهام) تَنَنَنْ (ابهام) تَنَنَنْ (خـنصر) تَـنَنَنْ (بـنصر) تَـنَنَنْ (وسطی) تَنَنَنْ (سبابه) تَنَنَنْ (ابهام)

و چهار ضرب کبیر مضاعف چهار ضرب وسط است بی‌تغییر صورت پس بر نود و شش زمان بگردد. بدین مثال:

۱۶ ۸ ۸ ۸ ۸ ۸ ۸ ۸ ۸ ۸
ك ك ك س ا ك ح ب د س

و در بهجت‌الروح (ص ۳۸) چهار ضرب عبارت از دو بم و دو زیر است و در «نظم» بحور اصول همراه وزن «دو یک» و «ضرب‌الفتح» ذکر گردیده. (ص ۴۷)

دو یک و چهار ضرب و ضرب الفتح نـیست قـطعاً در آن‌چـه گـفتم قـدح

و تهجی آن چنین است:

تن تننی تن تره‌دیم تن تن درنا. رهاوی چهار ضرب هم‌چنین بوسلیک چهار ضرب

چنین است. (ص ۱۷۰): تن تن تنه تن دیده‌دیم.

در توضیحات همین کتاب چهار ضرب یک وزن ۴ ضربی است. ۲ ضرب سنگینی و ۲ سبک دارد و اتانین دو برابر ضرب چنبر (۱۱۸) است.

اتانین ضرب چنبر چنین است:

در تن در تن تنا تنا تن (نسخه B)، در تن تن تن در تن تنا تناتن (نسخه C) است که دو برابر وزن چنبر می‌باشد.

در ماوراءالنهر (کشورهای ازبکستان و تاجیکستان) به این اصطلاح در موسیقی مراسم شادی و جشن بر می‌خوریم. در شهرهای بخارا و سمرقند واقع در ازبکستان و در شهرهای تاجیکستان نوعی موسیقی با نام مروگی اجرا می‌گردد که می‌گویند مختص ایرانیان مرو بوده است که با یک درآمد آوازی شروع می‌شود و نام آن شهد مروگی است و کم کم از وزن آهسته به تند تغییر می‌یابد و شور و شوق بسیاری به وجود می‌آورد. این نوع موسیقی مجالس با دایره اجرا می‌گردد. امروزه سازهایی نظیر رباب، آکاردئون، ارگ و طبل نیز دایره را همراهی می‌کنند. مروگی در تاجیکستان به چهارضرب و با نام شریف جوره‌یف معروف شده است. چهار ضرب سلسله‌ای (سوئیتی) از چندین آهنگ و ملودی است که در پی هم می‌آیند و توأم با رقص می‌باشند. نخستین چهارضرب در سال ۱۹۴۱ به ساخته شریف جوره‌یف اجرا گردید. ریتم چهارضرب در اکثر قسمت‌های آن تقریباً $\frac{۶}{۸}$ می‌باشد همچنانکه مروگی نیز دارای چنین ریتمی است. آن‌گونه که **شریف** معروف به **طپانچه** در بخارا می‌گفت (اوت ۱۹۹۹) ضرب مروگی خاص بوده، حالتی دوری دارد و با ضرب‌های جدید هم‌خوانی چندانی ندارد (نک. پژوهشی در موسیقی تاجیکستان).

ص ۱۹۱ س ۱۷

نورالدین عبدالرحمن جامی

از بزرگان عالم علم و ادب و سخنوران برجسته پارسی است که در سال ۸۱۷ هجری

قمری (۱۴۱۴ م) در خرجرد جام متولد شد و در مدرسهٔ نظامیهٔ هرات تحصیل کرد. تخلصش در شعر نخست «دشتی» و سپس «جامی» بود. در طریقت به سعدالدین محمد کاشغری بستگی داشت که از خلفای خاندان بهاءالدین نقشبندی است و پس از وی جانشینش شد. از آثار جامی: دیوان اشعار، هفت اورنگ، نفحات‌الانس، نقدالنصوص، اشعة اللمعات، بهارستان، لوایح، رسالة فی الوجود، رسالهٔ قافیه، منشآت، رسالهٔ‌کبیر در معما، تحقیق المذاهب، شرح رباعیات، رساله سخنان خواجه پارسا، شرح بیت امیر خسرو و رساله‌ای دارد در موسیقی. آن‌طور که مشخص می‌شود، جامی در موسیقی دستی داشته است. چنانکه بسیاری از موسیقیدانان نزد وی تلمذ کرده‌اند. در کتاب نقد و بررسی آثار و احوال جامی (اعلاخان افصح‌زاد، **۹٦**) آمده: «در رساله‌های جامی، بنایی، بیانی، میرمرتاض، کوکبی بخارایی و دیگران، که همه از شاگردان مولوی جامی بودند، نظریهٔ موسیقیدانان عصرهای گذشته جمع بست و پدیده‌های نو این ساحه تدقیق گردیده است».

رسالهٔ موسیقی جامی در مجله موسیقی (شماره‌های ۱۰۱ـ۱۰۷) به سال **۱۳۴۴** توسط حسینعلی ملاح به چاپ رسید. در رسالهٔ موسیقی جامی در دو بخش تألیف و ایقاع به بحث در مورد تعریف نغمه و تقسیمات ابعاد و فواصل و احوال از منه وایقاع می‌پردازد. جامی را آخرین شاعر بزرگ مکتب تصوف و شعر کهن دانسته‌اند و با نام خاتم‌الشعراء و خاتم العلماء خوانده‌اند. وفاتش به سال ۸۹۸ هـ. ق (۱۴۹۲ م) در ۸۱ سالگی، در هرات اتفاق افتاد.

ص ۱۹۳ س ۱۷

سواره

«**سواره**» در برخی از مقام‌های شش‌گانه موسیقی ماوراءالنهرموجود است، که یکی از قدیمی‌ترین سندهای آن همین رسالهٔ شش مقام گمنام می‌باشد.

در موسیقی امروزی شش مقام «**سواره**» به بعضی از **ترانه‌ها** در مقام‌های مختلف اطلاق می‌شود: نظیر «**ترانه سوم مقام نوا**» با نام «سواره نوا»، یا «**ترانه اوّل نصر**

چارگاه» از مقام «**دوگاه**» با نام «**سواره چارگاه**» و یا «**ترانه چهارم**» یا «**سواره سه گاه**» در «**مقام سه گاه**» و «**ترانه اول و سوم**» مقام «**عراق**» با نام «**سواره عراق**». (نک، پژوهشی در موسیقی تاجیکستان)

بنابراین سواره‌ها به احتمال نوعی از انواع ترانه های هر مقام به شمار می‌آمده‌اند که امروز با نام ترانه یا سواره نامیده می‌شوند و کاملاً شناخته شده‌اند.

ص ۱۹۷ س ۵

اوفر

که به صورت **اُفر** در «رسالهٔ گمنام» و اوفر در برخی رسالات نظیر «بهجت‌الروح» ثبت شده است، نام یکی از «**اصول**» و «بخش های موسیقی شش مقام کنونی» و از بحور وزنی ادوار ایقاعی قدیم است که «**پنج ضربی**» و دارای «**دو بم و سه زیر**» باشد. (بهجت / ۳۸) هم‌چنین به لحاظ تهجّی ادوار اوفر، چنین خوانده می‌شود: (بهجت، ص ۴۱)

تننی تن تننی تنا (تنه)

و آن را چنین به نظم درآورده‌اند: (بهجت، ص ۴۷)

به ابر افشان مخمس و چنبر   با ثقیل و خفیف داد اوفر

و در تصنیفی که آن را از اقوال امام فخرالدین طاوس هروی ذکر می‌کنند، تهجّی اوفر چنین است:

تن تنه نه نه تلا لا لا لا ده دیم: اوفر

و در تصنیف دوّم چنین آمده:

تن دره دیم یله لاهی جانم بل یار من آری شاه من: کوچک اوفر

و در تصنیف سوم ذکر شده:

تن دیده دیم دره دیم جانم تناتنی: بزرگ اوفر

اوفر در موسیقی کنونی تاجیکستان و ازبکستان (شش مقام) ریتمی معادل تقریبی $\frac{6}{8}$

و واریانت‌های مختلف آن دارد. امّا از آن‌جایی که این اوزان یا به قول قـدما **اصول ادواری‌اند**، مشخصات خاص خود را دارا می‌باشند.

نمایه اختلاف مقام‌ها و اشعار در دو نسخه تا شکند و آستان قدس

مقام راست

آستان قدس	شعر	تاشکند	شعر
سر اخبار راست	زلف کجت	درآمد راست	بنال بلبل اگر
ایضاً	ایدل به کام	—	—
ترانه راست	سیر گل	ترانه راست	سیر گلشن بی
ایضاً	در کشور	عملات راست	در کشور
—	—	عملات دیگر	دامن گلستانش
نصر	لله الحمد که بعد	نصر راست عشاق	لله الحمد که بعد
ایضاً	براه میکده	سواره	جام شراب در
ایضاً	منم که دیده	سپارش	برباد رود سری
فروداشت عشاق	لاجرم پیشه	سواره عشاق	گلشن تن فسرده شد
ایضاً	نه همین	سپارش عشاق	اشتیاقی
—	—	نوروز صبا	دو نرگس تو
—	—	اوفر راست	نزد ارباب خرد

مقام نوا

آستان قدس	شعر	تاشکند	شعر
نوا	ای ذات پاکت	مقام نوا	بلبل شوریده
ترانه	ای وای مادر این	ترانه نوا	ای وای
ایضاً	ای بگو چه نام داری	—	ای ماه بگو چه نام داری
—	وقت را غنیمت دان	عملات نوا	وقت را غنیمت دان
—	—	چپ‌انداز	کجا در محرم
نوا	خداوندا نمی‌دانم	تلقین نوا	الهی واقفی
بیات	جنون را هم نفس	نصربیات	جنون را هم نفس
ایضاً	در ایام غم و اندوه	—	—
ترانه	ای سرو سیمین	سواره بیات	ای سرو قدیمترین
عارض	حکایت کرد باد از گل	عارض	حکایت
افربیات	زکرامتش عطاکرد	افر بیات	زکرامتش

مقام دوگاه

آستان قدس	شعر	تاشکند	شعر
دوگاه	خال لبت ستاره	مقام دوگاه	رفتی ز بزم جوش
—	—	دوگاه	بهار آمد
ترانه دوگاه	ای وای سرو آزادم	ترانه دوگاه	ای سرو آزادم
سواره دوگاه	امشب به تمنای لبت	عملات دوگاه	امشب به تمنای
—	—	عملات دیگر	آمد آن
چهارگاه	خموشی رازبان	چهارگاه	خموشی را
—	بام بیا	سواره چهارگاه	درکلبه
دوگاه حسینی	چو تخم اشک	دوگاه حسینی	چو تخم اشک
—	—	سواره دوگاه	ای ز خدنگ
—	—	سواره	بر من از خوی
سپارش دوگاه	توای زاهد	سپارش دوگاه	توای زاهد
—	—	افر دوگاه	رفتم به

مقام نوا

آستان قدس	شعر	نسخه تاشکند	شعر
نوا	ای ذات پاکت	مقام نوا	بلبل شوریده
ترانه	ای وای	ترانه نوا	ای وای
ایضاً	ای بگو چه نام داری	—	ای ماه بگو چه نام داری
—	وقت را غنیمت دان	عملات نوا	وقت را غنیمت دان
—	—	چپ‌انداز	کجا در محرم
نوا*	خداوندا	تلقین نوا	الهی واقعی
بیات	جنون را هم نفس	نصر بیات	جنون را هم‌نفس
ایضاً	در ایام غم	—	—
ترانه	ای سرو	سواره بیات	ای سرو
عارض	حکایت کرد	عارض	حکایت کرد
افربیات	زکرامتش	افربیات	زکرامتش

*. در نسخه آستان قدس ذکر شده «اکنون نوا» و مطلع آن با «خداوند» آغاز می‌شود و بیت چهارم آن مصرع چنین است. «الهی واقفی از حال زارم» و از این معلوم می‌شود که در نسخه تاشکند ۴ بیت نخست حذف شده است و از تسمیه آن متوجه می‌شویم که عنوان نسخه آستان قدس باید همان تلقین نوا باشد.

مقام سه‌گاه

آستان قدس	شعر	نسخه تاشکند	شعر
سر اخبار سه‌گاه	رفتی ز بزم خویش	عملات سیگاه	مجنون شکسته
نوروز خارا	دیگر ز شاخ سروسه	تلقین سه‌گاه	ز دست‌کوته
نصرسه‌گاه	سرو را ششماد قدش	نصر سه‌گاه	دل‌خون
عجم	تسلی تو اگر	—	—
—	ندانم آن می‌حیرت	نوروز خارا	ای شه تنگ
—	این خرقه	سواره نورزوز خارا	گرد لب
—	به‌گلزاری	سواره دیگر	دست‌گل
—	—	نوروز عجم	تاب زلفت
—	—	سواره عجم	همه شب
—	گفتم غم تو دارم	افر سه‌گاه	گفتم غم تو دارم

مقام عراق

آستان قدس	شعر	نسخه تاشکند	شعر
		مقام عراق	مطرب نواز
		ترانه عراق	در فصل‌گل کابل
		عملات عراق	داغ می‌سوزد
		ایضاً	ازکتم عدم
		چارگاه محیر عراق	شفق در خون
		تاشکند	شعر
		سواره محیّر	تا تو درجهان باشی
		سواره	ای هلاک چشمت
		نوروز ترک	به سرم هوای ترک
		افر عراق	یاقوت لب

مقام بزرگ*

آستان قدس	شعر	نسخه تاشکند	شعر
		مقام بزرگ	من بنده حقیر
		ترانه بزرگ	زخمی زدی
		ترانه	تاب بنفشه می‌دهد
		عملات دیگر	یارب آن ابرو کمان
		عملات	شاه من
		عملات	هرگه که
		تلقین بزرگ	از خون عاشق
		سپارش	اگر از تو برکنم
		نصراللهی	چو می‌زند
		سواره نصراللهی	از کتم عدم
		سواره دیگر	دنیا تمام‌گنج
		سواره دیگر	دوستان دیوانهٔ
		عزّال	در گشاد عقده
		سواره عزّال	مست نازجانان
		سپارش عزّال	حقیقت بپا کردم
		محیّر	تاشراب عشق
		افر بزرگ	یا رب از جانم ببر
		سپارش بزرگ	بیا مغنی بگو

*. نسخه آستان قدس فاقد مقام سه‌گاه، عراق و بزرگ است.

نمایه مقام‌ها در نسخه آستان قدس، تاشکند و شش مقام امروزی ماوراءالنهر

مقام راست

نسخه‌آستان قدس	شش مقام امروزی	نسخهٔ تاشکند
سر اخبار راست	سر اخبار راست	درآمد راست
ترانه راست	ترانه ۱	ترانه راست
ایضاً	ترانه ۲	عملات راست
—	ترانه ۳	—
—	ترانه ۴	—
—	ترانه ۵	—
—	تلقین عشاق	—
—	ترانه	—
نصر	نصر عشاق	نصر راست عشاق
—	ترانه ۱	—
—	ترانه ۲ (درآمد صبا)	—
—	نوروز صبا	نوروز صبا
—	تلقینچه صبا	—
—	سپارش اولین	—
—	اوفر عشاق	اُفر عشاق
فرودشت عشاق	سپارش آخرین	سپارش عشاق

مقام نوا

نسخه‌آستان قدس	شش مقام امروزی	نسخهٔ تاشکند
نوا	سراخبار نوا	مقام نوا
ترانه	ترانه ۱	ترانه نوا
ترانه	ترانه ۲	ترانه نوا
ترانه	ترانه ۳ (سوره نوا)	
—	ترانه ۴	—
—	تلقین بیات	تلقین
—	ترانه ۱	—
—	ترانه ۲	—
بیات	نصر بیات	نصر بیات
—	ترانه ۱	—
ترانه	ترانه ۲	سواره بیات
—	ترانه ۳	—
ترانه	ترانه ۴ (درآمد عارض نوا)	
عارض	عارض نوا	عارض
—	ترانه ۱	—
—	ترانه ۲	—
—	ترانه ۳	—
—	ترانه ۴ (درآمد حسینی)	—
—	حسینی	—
—	سپارش اوّلین	—
افر بیات	اوفر بیات	افر
—	سپارش آخرین	—

مقام دوگاه

نسخه‌آستان قدس	شش مقام امروزی	نسخهٔ تاشکند
دوگاه	سر اخباردوگاه	مقام دوگاه
ترانه ۱	ترانه ۱	ترانه
سواره	ترانه ۲	ترانه
	ترانه ۳	عملات
	ترانه ۴	
	ترانه ۵	
	ترانه ٦	
	ترانه ۷	
	ترانه ۸	
	ترانه ۹ (درآمد تلقین چارگاه)	
	تلقین چارگاه	
	ترانه ۱	
	ترانه ۲ (درآمد نصر چارگاه)	عملات
	نصر چارگاه	چارگاه
	ترانه ۱ (سواره چارگاه)	سواره چارگاه
	ترانه ۲	سواره
	ترانه ۳	
	ترانه ۴	
	ترانه ۵	
	ترانه ٦ (درآمد عارض دوگاه)	
	عارض دوگاه	عارض
	ترانه ۱	سواره عارض
	ترانه ۲	

ادامه مقام دوگاه

	ترانه ۳	
	ترانه ۴ (درآمد دوگاه حسینی)	
	دوگاه حسینی	دوگاه حسینی
	ترانه ۱ (سواره دوگاه حسینی)	سواره دوگاه
	ترانه ۲	
	ترانه ۳	
سپارش	سپارش اولین دوگاه	سپارش
	اوفر دوگاه	اوفر
	سپارش آخرین دوگاه	

مقام سه‌گاه

نسخه‌آستان قدس	شش مقام امروزی	نسخهٔ تاشکند
سر اخبار سه‌گاه	سراخبار سه‌گاه	سه‌گاه
	ترانه ۱	
	ترانه ۲	
	ترانه ۳	
	ترانه ۴ (سواره سه‌گاه)	سواره
	ترانه ۵	
	ترانه ٦	
	ترانه ۷	
	تلقین سه‌گاه ۴	تلقین سه‌گاه
	ترانه ۱	
	ترانه ۲ (درآمد نصر سه‌گاه)	عملات سرگاه
نصر سه‌گاه	نصر سه‌گاه	نصر سه‌گاه
	ترانه ۱	

	ترانه ۲	
	ترانه ۳	
	ترانه ۴	
	ترانه ۵ (درآمد عجم)	
عجم	عجم	نوروز عجم
ترانه	ترانه ۱	سواره عجم
ترانه	ترانه ۲	سواره عجم
ترانه	سپارش اولین سه‌گاه	سواره عجم
اوفر سه‌گاه	اوفر سه‌گاه	اوفر سه‌گاه
	سپارش آخرین سه‌گاه	

مقام عراق

نسخه‌آستان قدس	**شش مقام امروزی**	**نسخهٔ تاشکند**
	سر اخبار عراق	مقام عراق
	ترانه ۱ (سواره عراق)	ترانه عراق
	ترانه ۲	
	ترانه ۳ (سواره عراق)	عملات عراق
	ترانه ۴	ایضاً
	ترانه ۵	
	ترانه ٦	
	ترانه ۷ (درآمد محیر)	
	ترانه ۸	
	محیر عراق	چارگاه محیر عراق
	ترانه ۱	سواره محیر
	ترانه ۲	سواره
	ترانه ۳	
	ترانه ۴	
	اوفر عراق	افر عراق
	سپارش عراق	

مقام بزرگ

نسخه آستان قدس	شش مقام امروزی	نسخهٔ تاشکند
	سراخبار بزرگ	مقام بزرگ
	ترانه ۱	ترانه بزرگ
	ترانه ۲	عملات دیگر
	ترانه ۳	
	ترانه ۴	
	ترانه ۵	
	ترانه ٦	
	تلقین عزّال	تلقین بزرگ
	ترانه ۱	
	ترانه ۲	
	نصراللهی	نصراللهی
	ترانه ۱	سواره نصراللهی
	ترانه ۲	سواره دیگر
	ترانه ۳	سواره دیگر
	ترانه ۴	
	نصر عزّال	عزال
	سپارش اولین	سپارش عزال
	اوفر عزّال	اوفر بزرگ
	سپارش آخرین	سپارش بزرگ

شعبه دوم آوازی موسیقی شش مقام ماوراءالنهر

مقام راست
صوت عشاق (۴ قسمت)
صوت صبا (۴ قسمت)

مقام نوا
صوت نوا
مغول چه
مستزاد ۲

مقام دوگاه
صوت کلان
صوت چارگاه
مغول چه دوگاه
قلندری (علیهده)
سمندری (علیهده)
سراخبار آرام جان
آرام جان
اوفر آرام جان

مقام سه‌گاه
مغول چه سه‌گاه
نیم چوپانی
گریه

مقام بزرگ
صوت سرو ناز (۴ قسمت)
مغول چه (۴ قسمت)
عراق بخارا (۴ قسمت)
بی‌باکچه عراق بخارا
سینه خروش عراق بخارا
راک
مستزاد راک
(۴ قسمت دیگر)

فهرست عبارات عربی

فهرست اشعار

فهرست الحان، اسامی، اصطلاحات موسیقی

فهرست اصطلاحات موسیقی به انگلیسی

آغاز، مبداء	begining
آلت	instrument
آوا	phone
آواز، نوا، مایه	chant
آواز غیرمذهبی	cantilena
آواز مذهبی	cantilena
آواز مردمی	folk song
آوازی، آوایی	vocal
آوانگاری(نغمه‌ونت‌نویسی)	transcription
آهنگساز	composer
آهنگ، لحن	tune
اتفاق	eoncordance
اتصال	legato/ joint
اجناس	scale
اختلاف	difference
ادوار	cycles
ادوار ایقاعی	rhy thm system

ارتباط	communication
ارغنون	organon
ارکان، عناصر	elementes
اصل	proto, principle
التقاط، ترکیبی	eclectic
اعتدال	temperament
انتزاع، تجرید	abstract possibility
انتقال(تغییر ماده ودانگ)	evolvtion
انگاره، مایه	pattern, theme
انگشت‌نگاری	fingering
انواع، جنس	anwa
اوج، صعود	climbing
ایقاع	rhythm
بالا	high
بالارونده	crescendo
بحر(ارکان‌ایقاعی)	metre
بداهه(نراختن)	extemporiseto
بدیهه نوازی	impromptu
بربط	barbot
برگشت، رجعت	turn
بزرگ	great
بعد	interval
بم	basse, low
پایین	deep
پایین‌رونده	descant
پرده	ton, step, asaba

پیوسته، متصل	continuous
تاکید، تکیه، آکسان	accent, emphasis
تالیف(تصنیف)	camposition
ترانه	song
ترانه محلی	folk song
ترکیب	combiation
ترکیب ملایم	concord
ترکیب ناملایم	discord
ترکیب نغمات، تصنیف	composition
تزیین، زینت، ضمایم نغمگی	ornament]
تصنیف، ترانه، غزل عاشقانه	chanson
تضعیف	redoublement
تعادل	equalibrium
تغییر	change
تفکیک	differentiation
تقارن	symmetry
تکرار	recapitulation
تک صدایی	monody
تک‌نوازی، تک خوانی	solo
تکیه کلام	moto
تند	quick, fast
تنصیف	division
توازن	balance/ paralalism
توافق	conciliation
توالی	sequence
تیزی	acate
تمزیج	mixture of sonds

ثابت	constant
ثقل	gvarity
ثقیل	heavy, Grave
ثلاثی (ثلاثه)	ternary
چهارگاه	space, time
جدا، مقطع	staccato
جمع	collectivity
جنس	scale
جنس (صدا)	timbre
چندآوایی (صدایی)	polyphony
حدّت	acuteness
حرکت	movement, motion
خاتمه	final
خرک	bridge
خط	line
خفیف	feeble
خنیاگر (شاعر)	minstrel
خوش آیند	pleasantly
خوش ندایی	euphony
دانگ	tetrachord
دایره، دور	cycle
درجه (گام، مقام)	scale

دست‌باز	open, string open
دستان، شد، پرده	asaba, position
دسته	gang
دور	regress, seriess, circular evidence
ذی‌الاربع (چهارم)	quadruple
ذی‌الخمس (پنجم)	quintuple
ذی‌الکل (هنگام، اکتاو)	octave
ذی‌الکل مرتین(اکتاو دوم)	double octave
رباعی	quaternary
ردیف	versification, range
رکن	arrangement, element
رنگ‌آمیزی صدا	tone, panting
رنگ، طنین	tone color
روان، آزاد	fluent, nimble
ریز	roll
زمان، وزن	time
زیر	beiow, shrill, zir
زنگ	bell
زیور، تزیین	fioriture
ساختار، فرم	form, structure
ساز	musical, instrument
سازهای مضرابی	keydoard insterument
سازهای زهی	stringed instrument
سبابه	index
سرعت	tempo

سرنا	sorna
سکته (ضدضرب، سنکوپ)	syncop
سکون	rest
سیم، وتر، زه	string
شدّ	position, posture
شدّت	loudness
شکل	figure, form, shape
شیطانک	nut
شیوه	style, techni
شیوه‌شناسی	methodology
صدا، صدادهی، رسایی	sonority
صداشناسی	acoustic
صناعت	technics
صنف	corporation
ضرب، وزن‌آهنگ	rhythm/ beat
ضرب، ضربه	beat
ضربه، نقره	play
ضعف	double
طبقه	intonation
طنبور	tanbor
عبارت، جمله موسیقی	phras
علم نظری	speculative
عود	lute

فاصله	interval
فاصله ملایم	perfect
فاصله متصل(درجه متصل)	stepwise
فرود، برگشت، تکرار	repeat
فرود، نزول	descending
فصل	difference
قافیه	rhyme
قطعه، آهنگ	piece
قاعده	rule
قدیم	elernal pre_eternat
قوّت	dynamic
کثرت	multyplicit
کشش	note value
کشش وتر	tension
کشش صوت	duration
کلید	key
کندشدن تدریجی	ritarando
کوچک	minor
کوک کردن ساز	tuning
کوک (دیاپازون)	pitch
گردش نغمات	turn note
گوشه، جمله‌بندی، انگاره	figuration
گوشه	part/ swquenec music
گوشی	peg
گونه، نوع، قسم	type

گوناگون	divertiment
لحن، آهنگ	tune
لیما، فضله	diston/ leim
مایه، انگاره	theme
مجنب	mojanab
متغیر	variable
متفق، خوش‌آیند	consonant
محل	locus
مقام(دور)	mode
مقام، مرحله	stage
مقام‌گردی	moduation
مقامی	modal
موافق	concordant
موزون، آهنگینی	rhythmical, measured
موسیقی عملی	practical music
موسیقایی	musicality
موسیقی آوازی	vocal music
موصل(ایقاع)	conjectara rhythm
میزان	bar/measure
ناپیوسته، منفصل	discontinuos
ناملایم	dissonance
نثر نغمات	disperstion of the notes
نسبت	rpport
نظم	order, arrangement
ترتیب،آرایش	arrangement

arrangement of the notes	نظم نغمات
notes	نغمات
essential note	نغمات اصلی
modal	نغمات مقام
whole tone scale	نغمات هفده گانه
note	نغمه
pause note	نغمه‌ایست
percussion	نقره
motive	نقش مایه
to play	نواختن
player	نوازنده
species	نوع، گونه
semitum	نیم پرده
leima	نیم پرده کوچک (لیما)
cord, string	وتر، سیم، زه
unity	وحدت
rhythm	وزن
compound time	وزن ترکیبی
middle finger	وسطی
sylable	هجا
acoompany	هم صدایی، ترجیع
accompaniment	همراهی
unison	هم‌صدا، هم‌آوا
homrohythmic	هم وزن
homorhythm	هم وزنی

هم آوا	homophonic
هم آوایی	homohpony
هماهنگ	harmonious
هماهنگی، انسجام	hormony
هنر	unison
هنگام (اکتاو)	octave
یکنواخت	monotonous
یگانگی آوا	melodie unity

منابع

ــ بحور الالحان، فرصت‌الدوله شیرازی، به اهتمام محمد قاسم صالح رامسری، انتشارات فروغی، ۱۳۶۷.

ــ بهجت‌الروح، عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، مقابله هـ. ل. رابینودی برکوماله، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، چاپ اول، ۱۳۴۶.

ــ پژوهشی در موسیقی تاجیکستان، منصوره ثابت زاده، انتشارات خاص، ۱۳۸۱.

ــ تاریخ ادبیات ایرات، ذبیح‌الله صفا، انتشارات فردوس، ۱۳۶۶.

ــ تاریخ بخارا، خوقند، کاشغر، تصحیح محمد اکبر عشیق، چاپ اوّل، تهران ۱۳۷۷.

ــ تاریخ فلسفه در اسلام، م. م. شریف، نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲.

ــ تاریخ موسیقی، حسن مشحون، انتشارات سیمرغ، چاپ اول، تهران ۱۳۷۳.

ــ تاریخ موسیقی نظامی ایران، حسینعلی ملاح، انتشارات مجله هنر و مردم، ۱۳۵۴.

ــ ترجمة کتاب الادوار فی الموسیقی، مترجم گمنام، به اهتمام آریو رستمی، میراث مکتوب، ۱۳۸۰.

ــ جامع الالحان، عبدالقادر بن غیبی حافظ مراغی، تقی بینش، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران ۱۳۶۶.

ــ جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی، ترجمه محمود عرفان، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
ــ دیوان بیدل دهلوی، حسین آهی، انتشارات فروغی، چاپ سوم، ۱۳۷۱.
ــ دیوان جامی، اعلاخان افصح‌زاد، نشر میراث مکتوب، چاپ اوّل، ۱۳۷۸.
ــ دیوان امیرخسرو دهلوی، سعید نفیسی، انتشارات جاویدان، چاپ دوّم، ۱۳٦۱.
ــ دیوان حافظ، تصحیح قزوینی، غنی، به اهتمام ع، جربزه‌دار، انتشارات اساطیر، چاپ سوم، ۱۳۷۰.
ــ دیوان عطار، تصحیح سعید نفیسی، انتشارات سنایی، چاپ ششم، ۱۳۷۳.
ــ دیوان منوچهری، محمد دبیرسیاقی، انتشارات زوار، ۱۳۴۷.
ــ ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران، روایت محمود کریمی، محمدتقی مسعودیه، ۱۳۷٦.
ــ رساله در موسیقی، علی بن محمد معمار (بنایی)، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول، ۱۳٦۸.
ــ رساله در موسیقی، میکروفیلم کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، شماره ۱٦۴۹.
ــ رساله در موسیقی، درویش علی چنگی، نسخه خطی آکادمی علوم روسیه شماره c403.
ــ سه رساله فارسی در موسیقی، (موسیقی دانشنامه علایی، رسائل اخوان الصفا کنزالتحف)، تقی بینش، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۱.
ــ شرح ادوار، عبدالقادر بن غیبی حافظ مراغی، تقی بینش، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول، ۱۳۷۰.
ــ شرحی بر رسالهٔ جامی، حسینعلی ملاح، مجله موسیقی شماره ۱۰۱ـ۱۰۷ سال ۱۳۴۵ـ۱۳۴۴.
ــ شناخت شعر، ناصرالدین شاه حسینی، مؤسسه نشر هما، چاپ سوم، ۱۳۷٦.
ــ شناخت موسیقی ایران، تقی بینش، انتشارات دانشگاه هنر، چاپ اول، ۱۳۷٦.

ــ عروض، جلیل تجلیل، نشر همراه، چاپ اول، ۱۳۶۸.
ــ عروض فارسی، عباس ماهیار، نشر قطره، چاپ سوم، ۱۳۷۶.
ــ فرهنگ دهخدا، علی‌اکبر دهخدا، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
ــ فرهنگ سازهای ایران، حسینعلی ملاح، انتشارات کتاب‌سرا، چاپ اول، ۱۳۷۶.
ــ فرهنگ موسیقی ایرانی، بهروز وجدانی، سازمان میراث فرهنگی، چاپ اول، ۱۳۷۶.
ــ فرهنگ‌نامه موسیقی ایران، نصرت‌الله حدادی، انتشارات توتیا، چاپ اول، ۱۳۷۶.
ــ قرآن، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، انتشارات نیلوفر، چاپی سوّم، تابستان ۱۳۷۶.
ــ کلیات سعدی، محمدعلی فروغی، نشر محمد، چاپ سوم، ۱۳۶۶.
ــ کلیات نظامی، نظامی گنجه‌ای، تصحیح وحید دستگردی، انتشارات راد، چاپ اول، ۱۳۷۴.
ــ گذار از جهان اسطوره به فلسفه، محمد ضیمران، انتشارات هرمس، چاپ اول، ۱۳۷۹.
ــ مبانی نظری موسیقی ایران، مجید کیانی، مؤسسهٔ فرهنگی سروستاه، چاپ اول، ۱۳۷۷.
ــ مجالس النفائس، میرعلی شیرنوایی، علی‌اصغر حکمت، تهران کتابخانه منوچهری.
ــ مداومت دراصول موسیقی ایران، محمد تقی دانش پژوه، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۵.
ــ المعجم فی معاییر اشعار عجم، شمس قیس رازی، دکتر سیروس شمیسا، چاپ اول، ۱۳۷۳.
ــ مقاصدالالحان، عبدالقادر بن غیبی حافظ مراغی، به اهتمام تقی بینش، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چاپ دوم، ۱۳۵۶.
ــ موسیقی کبیر فارابی، آذرتاش آذرنوش، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی، چاپ اول، ۱۳۷۵.
ــ نفائس‌الفنون فی عرایس العیون، محمود آملی، جزء سوم، تهران ۱۳۷۹.

ـ واژه‌نامه موسیقی ایران زمین، مهدی ستایشگر، انتشارات اطلّاعات، چاپ اول، ۱۳۷٦.

ـ هفت دستگاه موسیقی ایران، مجید کیانی، ساز نوروز، چاپ اول، ۱۳٦۸.